болтала, какъ болтаютъ на репетиціяхъ избалованныя премьерши, пуская въ ходъ скороговорку, совершенно неподходящую къ классическому репертуару. И какъ женщина она мнѣ совсѣмъ не понравилась; свой восточный костюмъ носила небрежно и некрасиво, но держала себя довольно просто, безъ тѣхъ «аттитюдовъ» и позъ, какими стала щеголять впослѣдствіи. Только въ самыхъ выгодныхъ для нея мѣстахъ играла она нервно и увлекательно, и этими минутами искупала передъ публикой остальное исполненіе роли—спустя рукава. Рядомъ съ нею Муне-Сюлли, въ роли Оросмана, выигрывалъ необычайно своимъ чудеснымъ внѣшнимъ видомъ, благородствомъ тона, нервностью, натискомъ страсти и общей отдѣлкой роли, которую онъ не позволялъ себѣ играть хорошо только тамъ, гдѣ ему было угодно.

Словомъ, тогда, уѣзжая изъ Парижа, я весьма склоненъ былъ, хотя и менѣе сурово, высказываться о ней, въ родѣ того, какъ И. С. Тургеневъ, выразился въ одномъ изъ своихъ писемъ, попавшихъ потомъ въ печать. Но Тургеневъ какъ бы даже не признавалъ въ ней и таланта, артистической натуры, считалъ ее совершенно дѣланной и ломанной комедіанткой. Я такъ далеко не шелъ, но уѣхалъ съ выводами скорѣе отрицательнаго свойства, въ смыслѣ артистической добросовѣстности и способности на цѣльное творчество, на высшее служеніе искусству.

И вотъ, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ, когда я переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ и велъ воскресный фельетонъ въ газетѣ „Порядокъ“ — пріѣздъ Сары Бернаръ ожидался тамъ какъ крупнѣйшее событіе въ театральномъ мірѣ. Не частные антрепренеры, какъ теперь, а Императорская дирекція отдала ей Маріинскій театръ, послѣ того какъ въ Москвѣ она играла уже въ Большомъ. Продажа билетовъ, съ дежурствомъ публики *цѣлыми ночами на морозѣ*, приняла легендарные размѣры. На первомъ представленіи зала была — самая блистательная, какая бываетъ только на торжественныхъ спектакляхъ. Въ квартирѣ французскаго журналиста (тогда представителя американской прессы) — Ивана де-Вестинъ— устроено было чествованіе, гдѣ литературный и артистическій Петербургъ пировалъ до поздней ночи. Сара успѣла уже повздорить съ дирекціей «Французскаго театра» и начала свою бродячую жизнь, уходя все сильнѣе въ *американизмъ*, къ которому давно чувствовала склонность, гоняясь за всякими видами рекламы.

Появилась она въ Маріинскомъ театрѣ, какъ и теперь въ театрѣ Парадизъ,—*Маргаритой Готье*, т.-е. въ роли, которая не была ея коронною ролью на первомъ образцовомъ театрѣ Франціи; точно также какъ и роль *Фру-Фру*, выученная ею для своихъ артистическихъ объѣздовъ, а не созданная предварительно въ Парижѣ, въ „Comedie Française“.

Въ первый же вечеръ она значительно затушевала впечатлѣніе, вынесенное мною изъ моей поѣздки на выставку 1878 года. Женщина *нашей эпохи*, съ ея нервностью, болѣзнями, нравственной порчей и способностью на бурные порывы,— являлась у артистки болѣе цѣльной, живой и близкой намъ, чѣмъ характеры классической трагедіи. *Искусство* ея развилось, голосъ и дикція пріобрѣли большую виртуозность. Въ мимикѣ, въ позахъ, въ движеніяхъ, въ выборѣ туалетовъ — передъ публикой Петербурга явилась женщина въ самомъ пышномъ разцвѣтѣ (не своего, конечно, крайне худощаваго тѣла) — всѣхъ рессурсовъ женскаго темперамента, ума, красивости, вкуса и *модернизма*.

Тогда еще нельзя было предчувствовать и предвидѣть, что явится *другая* Маргарита Готье, способная на такой захватывающій художественно-психическій реализмъ, на такую искренность, какихъ ни наша, ни западная публика никогда не видали.

Мой фельетонъ, написанный въ ожиданіи Сары Бернаръ, заключалъ въ себѣ много оговорокъ. Послѣ ея посѣщенія Петербурга я могъ заново оцѣнить артистку, и все, что она вносила на сцену истинно даровитаго, блестящаго и мастерского — ничего не стоило мнѣ признать съ полной искренностью и душевнымъ удовлетвореніемъ. Но и тогда, т.-е. въ первый полный разцвѣтъ ея *натуры* (а не одного актерскаго *умѣнья*), когда она еще, по своимъ лѣтамъ и душевнымъ силамъ, могла бы отдаваться непосредственнѣе чувству правды и хорошему лиризму, въ каждой роли Сары, изъ тогдашняго ея *показнаго* репертуара, вы непремѣнно наталкивались на нѣчто *умышлен-*

ное и искусственное, происходившее не отъ недостатка таланта или мастерства, а отъ вѣвшейся въ нее склонности къ условной или произвольной передачѣ тѣхъ или иныхъ моментовъ игры.

Прошло нѣсколько лѣтъ, и опять въ Парижѣ увидалъ я ее въ «Теодорѣ»—Сарду, на театрѣ «Porte St.-Martin». Внѣшность ея осталась та же, быть можетъ, съ нѣсколько меньшей худобой. Игра въ Америкѣ и по всему материку Европы, съ безпрестаннымъ кочеваніемъ съ мѣста на мѣсто, наложила на нее свою печать. Намѣренность и условность брали верхъ надъ художественными проблесками темперамента. Первый актъ, гдѣ византійская царица даетъ аудіенцію на своемъ широкомъ раззолоченномъ ложѣ, Сара вела и ведетъ, вѣроятно, и до сихъ поръ на однихъ и тѣхъ же нотахъ, растягивая слова съ такой аффектаціей и преднамѣренностью, которыя не выкупаются тѣмъ соображеніемъ, что эта императрица, попавшая на тронъ изъ танцовщицъ цирка, *играетъ роль* и ничего не говоритъ искренно. Можно было утѣшиться развѣ, сказавъ себѣ, что такъ *ломаться* умѣетъ только она. Единственной сценой, исполненной реально, умно, чрезвычайно мило и смѣло, вышло у ней посѣщеніе старухи, привратницы цирка, знавшей ее еще танцовщицей и женщиной легкаго поведенія, матери укротителя звѣрей, въ котораго императрица влюбилась. Исполненіе всего остальнаго состояло изъ декламаціи, красивыхъ аттитюдъ и вспышекъ женской ярости, въ которыхъ, какъ тогда, такъ и позднѣе, было гораздо больше рѣзкости, чѣмъ трагической силы.

Всѣ восьмидесятые года прошли для Сары въ кочеваніи по Старому и Новому Свѣту съ попыткой основать свой театръ въ Парижѣ, которая не удалась. Попытка эта была связана съ романомъ изъ литературнаго міра, ставшимъ басней всего Парижа, а затѣмъ и всей Европы. Нѣсколько позднѣй — ея выходъ замужъ, разрывъ съ мужемъ и новое сближеніе, громадные заработки въ Америкѣ и громадные долги, все тотъ же водоворотъ актерскаго славолюбія, спекуляціи на интересъ публики, эксплоатированіе однихъ и тѣхъ же ролей съ репертуаромъ, въ которомъ гораздо больше пестроты и эффектности, чѣмъ литературнаго творчества.

Говоря безъ обиняковъ, Сара, какъ артистка, перестала интересовать. Можно было предвидѣть впередъ все, что она дастъ въ какой угодно новой роли. Когда десятки лѣтъ занимаешься театромъ, то интересъ можетъ быть поддержанъ и возбужденъ только появленіемъ свѣжихъ и могучихъ натуръ, способныхъ указывать все *новые пути* артистическому воспроизведенію душевной жизни человѣка. Искренность и глубина правды—вотъ условія, безъ которыхъ человѣку, много видѣвшему, нельзя отдаться обаянію таланта, какъ бы онъ ни былъ дрессированъ. Словомъ «*искусство*» не слѣдуетъ злоупотреблять. Идеалъ артиста, конечно,—мастерство *объективнаго* изображенія. Надо цѣнить высшую виртуозность, съ какой такая актриса, какъ Сара, поставитъ вамъ фигуру, обдумаетъ жесты, выразитъ мимикой лица извѣстный моментъ страсти, будетъ на сценѣ изнывать отъ болѣзни или умирать разными видами смерти. Но для насъ этого мало, да и не для однихъ насъ, а также и для всей публики, любящей искренность и правду внутренняго тона и выраженія душевныхъ состояній. Можно простить артисткѣ ея *субъективность*, излишество нервности и недостатокъ самообладанія, если она въ самыя лучшія минуты драмы, гдѣ душа женщины трепещетъ, подавлена или возбуждена, дастъ намъ ощущеніе чего то живого, трепетнаго, гдѣ мы не чувствуемъ ежесекундно разсчета и преднамѣренности или гдѣ чувствительность актрисы не вставлена непремѣнно въ условныя рамки, съ желаніемъ умышленно дѣйствовать на наши нервы.

Но какъ я ни былъ увѣренъ въ томъ, что найду въ игрѣ Сары, при ближайшей встрѣчѣ, все-таки же я былъ непріятно задѣтъ тѣмъ, какіе колоссальные шаги она сдѣлала въ *манерности*. Это было уже въ самомъ концѣ восьмидесятыхъ годовъ, во время карнавала въ Ниццѣ, куда она пріѣхала съиграть нѣсколько ролей. Свѣжей новинкой ея репертуара была «Тоска», два года передъ тѣмъ написанная для нея Сарду.

Когда она въ первомъ дѣйствіи, молодой обольстительной артисткой является на свиданіе къ своему возлюбленному, художнику, расписывающему какую то церковь, ея тонъ и манера говорить покоробили меня своимъ *жантильничаніемъ*. Голосъ сохранился, былъ самъ по себѣ молодъ и звученъ, но желаніе изобразить молодую обольстительницу, порхающую въ разговорѣ съ предмета на предметъ, непріятно сквозило и дѣлало васъ по неволѣ слишкомъ строгимъ къ тому, *какъ* актриса ведетъ сцену. Для меня ясно было одно, что Сара, въ послѣдніе годы, чувствуя приближеніе возраста, сосѣдняго со старостью *для женщины* — начала терять тонкость само-анализа. Ея ухо не подсказывало уже ей, *что такъ жантильничать нельзя*, не впадая въ фальшь, лишенную вкуса. Еще вблизи, на двухаршинномъ разстояніи, эта звуковая искусственность могла нѣсколько смягчаться общимъ обликомъ и манерами; но издали, изъ глубины залы, она положительно рѣзала по нервамъ. Ясно для меня было и то, что Америка и кочеваніе по Европѣ окончательно взяли свое. Сара все больше и больше отставала отъ той ма-

неры говорить съ молодыми интонаціями, какая начала складываться на лучшихъ театрахъ Парижа. Возьмите вы теперь первый талантъ жанровой комедіи—актрису Режанъ. Въ ней вы, дѣйствительно, чувствуете конецъ XIX вѣка. Въ дикціи никакой искусственности; звукъ, хотя и хриповатый, и тонъ—прямо подходящіе къ тому возрасту, какой изображается; ни малѣйшаго усилія и актерскаго разсчета, которые сквозили-бы въ каждомъ словѣ и звукѣ. И такъ говоритъ уже на парижскихъ сценахъ—не одна Режанъ. Такая манера — и у многихъ молодыхъ актеровъ, начиная съ первыхъ любовниковъ.

Нынѣшнимъ лѣтомъ, на вѣнской театрально-музыкальной выставкѣ, я опять, послѣ Парижа, видѣлъ Режанъ въ лучшихъ ея роляхъ. Вѣнская публика, привыкшая къ очень милой и правдивой жанровой игрѣ, восхищалась тономъ и манерой Режанъ, хотя въ массѣ и не могла оцѣнить до какой степени эта актриса представляетъ собою новый художественный реализмъ, не исключающій вовсе искусства и мастерства.

На спектаклѣ въ Ниццѣ я досидѣлъ до конца. Лучшее мѣсто въ игрѣ Сары—была сцена съ начальникомъ тайной полиціи, котораго она убиваетъ. Тутъ ея виртуозность является въ полномъ блескѣ, и малѣйшая подробность мимической игры достигала своего эффекта.

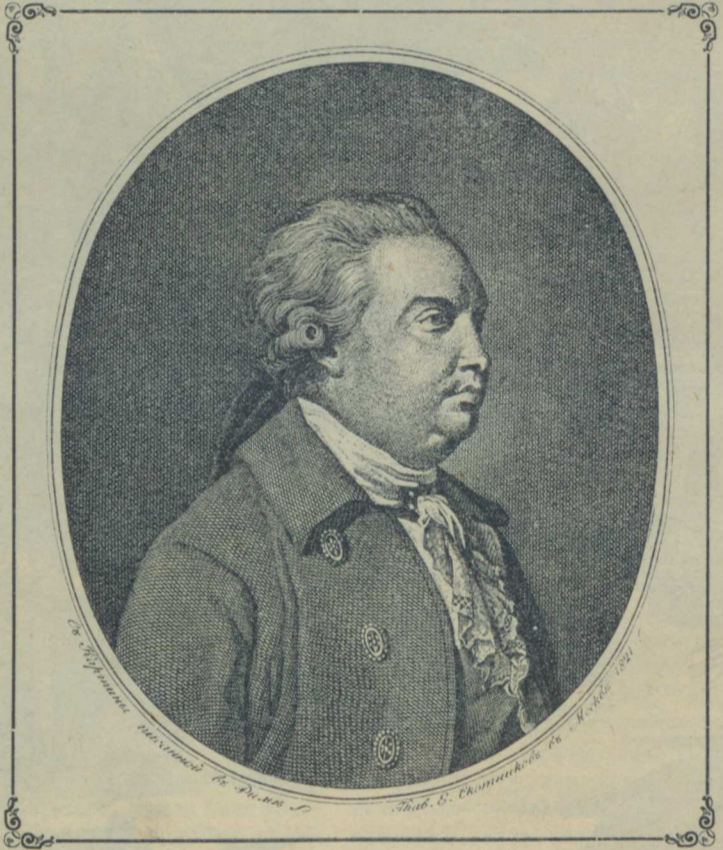
На этомъ и кончаю я мои итоги. Здѣсь въ Москвѣ, въ театрѣ Парадизъ, опять вышла на сцену Маргарита Готье. То, какъ Сара играла эту и другія роли, я разбирать не буду, предоставляя это моимъ собратамъ по сценической критикѣ.

П. Боборыкинъ.

Сара Бернаръ въ своемъ ателье.

Памяти Фонъ-Визина.

Сто лѣтъ тому назадъ, въ зимнюю, студеную пору, когда и въ природѣ, скованной ледянымъ покровомъ, окутанной снѣговымъ саваномъ, все замирало на долго, когда и въ русской жизни намело высокіе сугробы на слабые ростки новой культуры и едва пробитыя тропинки, измученный семилѣтними страданіями, но съ вѣчно-насмѣшливой улыбкой на устахъ, давно уже полумертвый, впавшій въ немилость, забываемый современниками. лишній на землѣ, но остроумный, увлекающійся, страстный до послѣдняго часа, заснулъ вѣчнымъ сномъ Фонъ-Визинъ. Его смѣхъ на краю гроба, неподражаемыя импровизаціи, способныя очаровать слушателей, несмотря на хриплый голосъ и болѣзненно-замедленную дикцію, глаза, горѣвшіе яркимъ, говорятъ, почти невыносимымъ, блескомъ даже тогда, когда дни и часы больного были сочтены,—все это черты, неизгладимыя изъ памяти потомства. Такъ прожить и такъ умереть могъ только человѣкъ, для котораго смѣхъ не былъ лишь отрадной забавой, но составлялъ завѣтное содержаніе его природы, вырываясь изъ нея свободно, на счастье и пользу людямъ. Его настроеніе можетъ принимать меланхолическій, покаянный, нравоучительный или патетическій оттѣнки, но они ему несвойственны, посѣщаютъ его лишь на время, и иногда неожиданно разсѣиваются передъ появленіемъ вѣчнаго врага всякой рефлексіи,—смѣха. Сбираясь посыпать пепломъ главу и всенародно принести «чистосердечное признаніе въ дѣлахъ и помышленіяхъ», Фонъ-Визинъ начинаетъ съ благочестиваго текста и съ ссылки на исповѣдь Жанъ-Жака Руссо, повидимому, готовъ послѣдовать этому образцу въ самобичеваніи изъ-за малѣйшаго дѣтскаго проступка,—и черезъ стра-



нину безподобно разсказываетъ въ лицахъ о варварски-невѣжественномъ преподаваніи, которое долженъ былъ выносить въ гимназіи и университетѣ, и шутливо набрасываетъ яркія комическія картинки. Онъ, конечно, все это преувеличилъ, окрасилъ по своему, ради полноты смѣшного впечатлѣнія,—но куда же дѣвались смиреніе, скорбь о страстяхъ, съ молоду одолѣвавшихъ его, и та душевная усталость, которая внушила первыя строки «Исповѣди»?

Русская земля всегда была богата самородками; въ извѣстной степени это сдѣлалось даже предметомъ національной гордости: прелесть, именно, и заключается, въ томъ, что человѣкъ талантливый доходитъ до всего собственными усиліями, и, если жизнь не дастъ ему для этого досуга, наполняетъ всѣ пробѣлы и изъяны своею отважной смѣткой и самодѣльной философіею. Фонъ-Визинъ былъ и на всю жизнь остался такимъ замѣчательнымъ самородкомъ,—да онъ ли одинъ, особенно изъ числа лучшихъ нашихъ сатириковъ? Что было бы съ нимъ, если бъ съ раннихъ лѣтъ его кругозоръ правильно расширялся, способности гармонически развивались и если бы просвѣтительное русское движеніе пріобрѣло въ немъ многосторонне свѣдущаго и политически зрѣлаго дѣятеля? Но съ университетской скамьи, надъ которой звучала всего чаще сухо-педантическая рѣчь старомоднаго профессора*), онъ прямо перешелъ въ толчею вѣтской жизни, гдѣ были въ ходу какіе-то обрывки легковѣснаго вольномыслія или зубоскальства, выдаваемаго за нѣчто опасное, а въ сущности, вполнѣ безобиднаго и скоропреходящаго,— и эта новая среда, въ которой оказался большой спросъ на его остроуміе, быстро втянула его въ себя, стараясь для своихъ потребностей размѣнять на мелочь его рѣдкій талантъ. За легкими свѣтскими успѣхами пошли соблазны чиновничьей карьеры, роль «правой руки» у вліятельнаго вельможи, канцелярскія мелочи и вычуры старомодной дипломатіи, сношенія со множествомъ служилыхъ лицъ,—жизнь раздвоилась на дѣловую прозу исполнительности и усердія, и на свободное служеніе сатирѣ и комедіи. Даже въ столь прославленномъ покровительствѣ его литературной дѣятельности гораздо болѣе терній и шиповъ, чѣмъ это обыкновенно думаютъ. Его поощряли и ласкали, пока можно было надѣяться сдѣлать его всегда послушнымъ орудіемъ высшей воли. Рядомъ съ Екатериной, собратомъ и его, и Новикова по обличенію пороковъ, стоялъ Фонъ-Визинъ, непринужденностью рѣчи и остроумія, казалось, напоминавшій демократа Дидро, безпечно бесѣдовавшаго съ Семирамидой сѣвера. Но когда эта непринужденность раскрыла у придворнаго сатирика возраставшую серьезность взглядовъ и требованій, и пошла вразрѣзъ съ новою охранительною политикой, когда къ тому же завязались подозрительныя сношенія его съ оппозиціоннымъ кружкомъ Павла,—все перемѣнилось. Было время, когда гоголевскіе запорожцы дѣйствительно могли видѣть на дворцовомъ пріемѣ неподалеку отъ Екатерины „господина съ полнымъ, но нѣсколько блѣднымъ лицомъ, котораго скромный кафтанъ съ большими перламутровыми пуговицами показывалъ, что онъ не принадлежалъ къ числу придворныхъ“, и слышать, какія похвалы ему расточались. Пришла пора, когда это уже былъ писатель опальный; съ нимъ сначала печатно спорили, не скрывая раздраженія, потомъ, не церемонясь, стали его обуздывать, стѣснять его обличенія, отказывать въ просьбахъ, запрещать его изданія.

Проходить невредимо среди всѣхъ этихъ препятствій могъ бы, казалось, только человѣкъ съ крѣпкимъ здоровьемъ, надежными нервами и сильной волей. Но Фонъ-Визинъ, очевидно, отъ матери унаслѣдовалъ замѣчательную хрупкость организма; его полнота не была признакомъ здоровья, силы были подорваны раннимъ угаромъ страстей, нервы, необыкновенно чуткіе, легко ослабѣвали, причиняя унынье, подавленное настроеніе и склонность къ гложущей рефлексіи. Маловажнаго повода бывало иногда достаточно, чтобы вдругъ потрясти всего человѣка; тогда вся жизнь казалась ему сплошною ошибкой, писательство—развратомъ и порожденіемъ дерзкаго самомнѣнія; тогда какой нибудь ограни-

*) Рейхель, которому Фонъ-Визинъ былъ обязанъ многимъ, прежде всего ободреніемъ его литературныхъ занятій и въ извѣстной степени даже ихъ направленіемъ и выборомъ, конечно, головой выше своихъ товарищей; въ актовой рѣчи его, 1762 г., въ защиту наукъ и художествъ, оборонямыхъ имъ отъ нападокъ Руссо, есть искреннее воодушевленіе. (Эта рѣчь была переведена Фонъ-Визинымъ и тогда же напечатана; она включена лишь въ Первое полное собраніе его сочин., М. 1888, 287 — 95). Но все, что намъ извѣстно о способахъ его преподаванія, показываетъ, что свѣжаго, новаго слова и онъ не могъ сказать.

ченный, но настойчивый піэтистъ, въ родѣ Теплова, въ состояніи былъ внушительно дѣйствовать на него, застращивать его, влагать ему въ руки аскетическій трактатъ. Пока молодость еще могла спорить съ недугами, эти полосы хандры не были продолжительны, и, едва оправившись, недавній больной снова острилъ, смѣялся и съ любовью принимался за перо, забывъ, что это тяжкій грѣхъ. Съ годами болѣзненность усиливалась; начались скитанія по свѣту въ надеждѣ найти исцѣленіе. Выѣзжая изъ Россіи, несчастный благодарилъ Бога за то, «что Онъ вынесъ его изъ той земли, гдѣ онъ страдалъ столько душевно и тѣлесно» (отрывокъ изъ журнала путешествія въ Вѣну, 1786); онъ рвался вонъ изъ Москвы, которая становилась ему до того «ненавистною, что эта ненависть и по смерть не истребится» (тамъ же, 13 іюня),—а за-границей пробовалъ всевозможные способы леченія, отъ карлсбадскихъ водъ до какихъ-то анимальныхъ ваннъ, гдѣ онъ опускался въ кровь только что убитаго животнаго, обращался къ докторамъ и чуть не къ знахарямъ, и все напрасно. Семейный разладъ ускорилъ параличное онѣмѣніе чуть не половины тѣла; бывали періоды, когда живой, сообщительный собесѣдникъ обреченъ былъ на полное безмолвіе, или когда, наоборотъ, онъ требовалъ, чтобъ его приносили въ университетскую церковь, и тамъ, указывая молодежи на свое омертвѣвшее тѣло, называлъ свои страданія карою за вольнодумство.

И несмотря на всѣ вредныя вліянія неподготовленности къ писательству, столкновеній его съ интересами служебными, ненадежной поддержки, а потомъ враждебности въ высшихъ кругахъ, наконецъ, болѣзненности, лишавшей его необходимой энергіи и душевной ясности, замѣчательныя природныя силы таланта выносили Фонъ-Визина изъ омута на волю, вели впередъ, все впередъ. Когда онъ принимается за упражненія въ словесности, его первыя работы, переводъ 226 басенъ Гольберга, статейки изъ «Полезнаго увеселенія», наполнявшагося трудами его бывшихъ товарищей по университету, тяжелое переложеніе безконечнаго и малоинтереснаго нравоучительнаго романа Террассона «Геройская добродѣтель и жизнь Сифа, царя египетскаго, изъ таинственныхъ свидѣтельствъ древняго Египта взятая», или дебелые стихи перевода Вольтеровской «Альзиры», ничѣмъ не отличаются отъ дюжинныхъ кропаній едва грамотнаго подростка и не обѣщаютъ и въ отдаленномъ будущемъ живого и остроумнаго слога *). Самородный юморъ и наблюдательность, пробившись въ *Бригадирѣ*, отмѣчаютъ громадный шагъ впередъ**). Возбужденіе еще получено извнѣ; комедія того же любимаго въ свое время у насъ датскаго комика Гольберга «Jean de France», который своими баснями пріохотилъ его къ переводамъ, а своей пьесой «Генрихъ и Пернилла» къ театру, дала канву для фонвизинскаго первенца,—но въ то время, какъ она же послужила источникомъ еще для двухъ русскихъ комедій (для «Русскаго француза» Елагина, и для «Русскаго парижанца»***) Хвостова), слабыхъ и безцвѣтныхъ, Фонъ-Визинъ, даже при уцѣлѣвшемъ и теперь сходствѣ его комедіи съ датскимъ первообразомъ****), съумѣлъ ввести въ готовыя рамки бытовое русское содержаніе, вмѣсто блѣдныхъ копій создалъ живыхъ людей, выработалъ типическіе оттѣнки рѣчи ханжи — крючкотворца, модницы, выжившаго изъ ума фронтовика, поразилъ зрителя богатымъ запасомъ веселости, заразительно дѣйствующей даже тамъ, гдѣ она перехо-

---

*) Кто угадалъ бы его, наприм., въ такихъ стихахъ „Альзиры“: „Я зрѣла уже ихъ величество поранно, что богу новому сдались они безбранно“, или „Я болѣе хочу, какъ нежели ты чаешь“, или „Алзиринъ вѣкъ во всемъ несчастенъ мною былъ“ и т. д.?

**) Даже въ *Коріонѣ*, передѣланномъ изъ слабой комедіи Грессе „Sidney“ введено нѣсколько штриховъ изъ русскаго быта, мѣстами совершенно мѣняющихъ фонъ сюжета. Особенно богато ими 6-е явленіе перваго акта, гдѣ крестьянинъ разсказываетъ слугѣ Коріона, Андрею, о тягостной жизни крѣпостныхъ („Нерѣдко ѣздитъ къ намъ изъ города гонецъ — и въ городъ старосту съ собою онъ таскаетъ – котораго-ста міръ, сложившись, выкупаетъ“, или „Къ тому же сборщики, драгуны ѣздятъ къ намъ — и безъ пощады бьютъ кнутами по спинамъ — коль денегъ-ста когда даемъ мы имъ немного“ и т. д.).

***) Въ послѣдней изъ этихъ пьесъ (напечатана въ Росс. Ѳеатрѣ, часть XV, 1787, дѣйствующее лицо, нѣсколько соотвѣтствующее Иванушкѣ, носитъ характеристическое имя Франколюба, за сто лѣтъ тому назадъ предвѣщающее современные намъ термины франко-русскаго сближенія.

****) Болѣе подробное сличеніе обѣихъ пьесъ въ моей книгѣ „Западное вліяніе въ новой русской литературѣ“, М. 1883. Любопытно отмѣтить кстати, что Гольбергъ въ свою очередь взялъ мотивъ для своей пьесы у англійскаго комическаго писателя 17 вѣка Уичерли, именно изъ пьесы „The dancing master“, такъ что получается любопытная эволюція сюжета, видоизмѣняющагося у трехъ народностей.

дитъ въ шаржъ и каррикатуру,—и сразу завоевалъ первое мѣсто въ русскомъ театрѣ, оффиціально начавшемъ жить всего лѣтъ за восемь до *Бригадира*. Его уже сравниваютъ съ Мольеромъ и Буало, ждутъ отъ него замѣчательныхъ произведеній и уже «многія письменныя сего автора сочиненія носятся по рукамъ». (Пустомеля, 1776, іюль). Среди заботъ и интересовъ служебныхъ и придворныхъ проходитъ новый періодъ, вплоть до *Недоросля*. Весельчакъ превращается въ моралиста и политика, усерднѣе слѣдитъ за вѣкомъ, читаетъ, думаетъ, старается выработать себѣ сложную программу, въ которой европеизмъ мирится съ народностью, и сочувствіе къ прогрессу съ симпатіями къ старинѣ (впрочемъ, не особено дальней); познаетъ важность общественнаго призванія писателя, выростаетъ нравственно; онъ переводитъ уже не *Сифа*, а *Похвальное слово Марку Аврелію* или пишетъ *Каллисѳена* съ ихъ идеализаціею безтрепетнаго заявленія истины и готовности къ страданіямъ изъ-за нея, и во второй комедіи, гораздо болѣе самостоятельной *), доходитъ до высшей степени, которой вообще въ состояніи была достигнуть наша комическая литература прошлаго вѣка, развернувъ широко картину всего общества, съ его культурными слоями и подонками, съ тупою косностью невѣжества, жестокостью рабовладѣнія и мечтами просвѣтительнаго вѣка. Отъ *Недоросля* до послѣднихъ, предсмертныхъ лѣтъ талантъ не ослабѣваетъ; духъ борется съ немощнымъ тѣломъ; если не въ комедіи, которая и въ «Выборѣ гувернера», и въ нѣсколькихъ наброскахъ другихъ пьесъ («Добрый наставникъ», отрывокъ изъ безъименной комедіи, наконецъ діалогическая сцена у княгини Халдиной) не удерживается на неданнемъ уровнѣ, то въ сатирической журналистикѣ, въ «Вопросахъ и отвѣтахъ», «Придворной грамматикѣ», «Перепискѣ Взяткина съ его превосходительствомъ» обнаруживается такая зрѣлость взглядовъ на сатиру и такая художественность пріемовъ, которыя превышаютъ достоинства *Недоросля*, хотя бы отчужденіемъ отъ положительныхъ характеровъ и замѣной нравоучительной проповѣди еще болѣе безпощадной насмѣшкой. Не переставая заботиться о самообразованіи (онъ даже, пріѣхавъ въ Парижъ, спѣшитъ взять себѣ учителей философіи и юриспруденціи), Фонъ-Визинъ, хоть и поздно, дорабатывается до тѣхъ политическихъ идеаловъ, которые раздѣлялъ теперь съ кружкомъ Панина, и которые казались высшему обществу несвоевременными и опасными. Среди всѣхъ колебаній, наполнившихъ его жизнь, раскрывается такимъ образомъ постоянное, не смолкавшее никогда, развитіе его ума и таланта.

Что было бы, повторяемъ, съ этимъ удивительнымъ самородкомъ, еслибъ судьба могла обезпечить ему иную жизнь, среди широкаго развитія просвѣтительнаго дѣла, которое сгруппировало бы всѣ лучшія силы страны не на время, пока продлится мода, а для свободнаго и разносторонняго общественнаго служенія? Если самъ онъ, высоко ставя Ѳедора Волкова, находилъ, что во всякой другой странѣ его рѣдкія способности и энергія открыли бы передъ нимъ поприще государственнаго человѣка, то автору *Недоросля* съ его чуткостью къ нуждамъ и запросамъ народнымъ, казалось, должна бы предстоять будущность публициста, популярнаго, убѣдительнаго, блестящаго и увлеченнаго своимъ призваніемъ. Тотъ, кто въ своихъ «Вопросахъ» требовалъ гласнаго судопроизводства, и впередъ ликовалъ при мысли, какъ «судья, считая всѣ свои бездѣльства погребенныхъ въ архивѣ своего мѣста, возьметъ въ руки печатную тетрадь и вдругъ увидитъ въ ней свои скрытыя плутни, объявленныя во всенародное извѣстіе» *),—кто устами Стародума (въ несостоявшемся журналѣ Фонъ-Визина «Другъ честныхъ людей») могъ заявлять, что «таковая свобода, каковою пользуются нынѣ Россіяне, поставляетъ человѣка съ дарованіемъ, такъ ска-

*) Въ одной старой статьѣ о Фонъ-Визинѣ, въ „Вѣстн. Европы“ 1829, № 15, находимъ мѣткія мысли о способности нашего комика „*изобрѣсти* сюжетъ, т.-е. соединить въ своемъ твореніи давно уже существующее, но разбросанное въ природѣ, собравъ частицы, составить изъ нихъ нѣчто цѣлое, согласно образцу идеальному, по своему плану для извѣстнаго конца и предназначенія“. Въ *Недорослѣ*, несмотря на глубокую его бытовую основу, есть заимствованія изъ пяти иностранныхъ авторовъ. На вліяніе добродѣтельныхъ лицъ, выразителей взглядовъ автора, выводимыхъ часто у Гольберга, на фонвизинскихъ Стародумовъ и Правдиныхъ у насъ еще не обращали вниманія. Первообраза, быть можетъ, нужно искать именно здѣсь, а не во французскомъ театрѣ. См. книгу Брандеса „Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen“, B. 1885, 128.

*) „Къ Г. Сочинителю Былей и Небылицъ отъ Сочинителя Вопросовъ“ (Собес. Люб. Р. С., 1783).

зать, стражемъ общаго блага», что «писатели имѣютъ долгъ возвысить громкій гласъ свой противъ злоупотребленій и предразсудковъ, вредящихъ отечеству», что «человѣкъ съ дарованіемъ можетъ въ своей комнатѣ, съ перомъ въ рукахъ, быть полезнымъ совѣтодателемъ государю, а иногда и спасителемъ согражданъ своихъ и отечества»,—этотъ человѣкъ былъ, казалось, прямо предназначенъ осуществить это высокое служеніе писателя не на одной лишь аренѣ комедіи. Такъ искренне говорили и мыслили немногіе въ его время. Тяжкія нужды сѣрой, безъ именной Руси, преданной, несмотря на новую эру, на произволъ Простаковыхъ, Взяткиныхъ и Скотининыхъ, взывали о заступничествѣ,—и во всемъ, что писалъ Фонъ-Визинъ, даже среди легкой causerie на французскій ладъ, или въ разливѣ неистощимаго балагурства, встрѣчаются такія серьезныя ноты, которыя выдаютъ его коренныя убѣжденія, столь естественныя у сына такого неподкупно честнаго человѣка, какимъ былъ отецъ писателя, по давнишней традиціи считаемый оригиналомъ Стародума. Такихъ людей было немного, а вскорѣ они (правда, на время) и совсѣмъ перевелись. Замолкла сатирическая журналистика, рѣшавшаяся заглядывать во всѣ завѣтные уголки государства, осиротѣла комедія, порвалась гуманная дѣятельность масоновъ. Новиковъ, Радищевъ, Фонъ-Визинъ одинъ за другимъ сходили со сцены и упразднялись! Всѣхъ ихъ, какъ героиню Данта, удручала «тягчайшая доля вспоминать о счастливыхъ дняхъ среди бѣдствій». Они пережили и зарю новаго дня и преждевременный, сумрачный его закатъ...

Эти грустныя черты прошлаго не лишнія въ годовщину смерти Фонъ-Визина. Въ этотъ день воображеніе рисуетъ его намъ не тѣмъ, моряшимъ всѣхъ со смѣху, мастерскимъ чтецомъ, который бывало (точно Грибоѣдовъ во время первыхъ чтеній «Горя отъ ума») способенъ былъ, разыгрывая въ лицахъ своего *Бригадира* по рукописи, тутъ же творить новыя сцены, одна забавнѣе другихъ,—сокровища, навсегда утраченныя,— но тѣмъ страдальцемъ, при видѣ котораго Дмитріевъ «вздрогнулъ и почувствовалъ всю бѣдность и нищету человѣческую». А между тѣмъ вѣдь это все же юбилей комическаго писателя. Толпа, по замѣчанію Грибоѣдова, непремѣнно хочетъ, чтобъ и въ жизни онъ оставался такимъ же, какимъ являлся на сценѣ («сочинитель Фамусова,—стало быть, человѣкъ веселый, говорили провинціалы 20-хъ годовъ). Что же дѣлать, если у Фонъ-Визина вѣчно смѣшивались свѣтъ и тѣни, смѣхъ и слезы, безпечное веселье и тяжкія страданія! Вспомнимъ же въ день его кончины его настоящій нравственный обликъ, не возводя этого замѣчательно талантливаго неудачника на недосягаемый пьедесталъ, но соединяя съ любовью и уваженіемъ печаль о томъ, что такому самородку не суждено было широко и правильно развиться. Возможность узнать настоящаго Фонъ-Визина не повредитъ его популярности и славѣ. Она уже выдержала столѣтній искусъ; переживетъ она и новый вѣковой срокъ. Въ ранніе дѣтскіе годы насъ встрѣчаетъ вмѣстѣ съ Крыловымъ Фонъ-Визинъ, и, вызывая свѣтлый смѣхъ своими забавными сценами, влагаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ въ дѣтское сердце, и рѣчами своихъ честныхъ людей, и зрѣлищемъ возмущавшихъ ихъ пороковъ, влеченіе къ свѣту и правдѣ. Если въ старые годы въ комедіи, и нашей, и европейской, были въ модѣ заглавія въ родѣ «Школы женщинъ», «Школы мужей», «Школы злословія» и т. д., то его комедіямъ и сатирамъ пристало имя «Школы честныхъ людей». Возможность хоть въ раннемъ дѣтствѣ побывать въ такой школѣ,—большое благо.

Алексѣй Веселовскій.

1 декабря 1892 г.

*) На заимствованія, сдѣланныя имъ изъ Новиковскихъ журналовъ, Утренняго свѣта, Вечеровъ, московскаго изданія, для *Недоросля*, и именно для рѣчей Стародума, указалъ проф. Незеленовъ, „Н. И. Новиковъ, издатель журналовъ, Спб., 1875, с. 439.

Курьерскимъ поѣздомъ.

РАЗСКАЗЪ Л. Галеви.

— Когда носишь имя Моинъ или Ла-Тремуйль, я понимаю, что можно желать продолженія своего рода, но когда, подобно мнѣ, носишь имя Шамблоръ, какой интересъ въ такомъ желаніи? Ну скажи... отвѣть...—Такъ говорилъ молодой Рауль Шамблоръ, удобно расположившись на красномъ бархатномъ диванѣ, въ одномъ изъ салонъ-вагоновъ курьерскаго поѣзда, отправлявшагося изъ Парижа въ Марсель въ восемь пятьдесятъ утра. Теперь было девять часовъ пять минутъ. Поѣздъ съ шумомъ проходилъ черезъ Шарантонскій мостъ. Молодой Шамблоръ обращался съ вопросами къ своему другу Морису Ревуаль, который послѣ шестидневнаго отпуска возвращался въ свой полкъ въ Алжиръ.

Лейтенантъ африканскихъ стрѣлковъ отвѣтилъ неопредѣленнымъ жестомъ на вопросъ своего друга. Шамблоръ продолжалъ:

— А между тѣмъ это idée fixe моего отца... онъ хочетъ, чтобы были Шамблоры и послѣ меня! А такъ какъ я единственный сынъ у моего отца, то мнѣ предстоитъ для этого сдѣлать все необходимое...

— Такъ сдѣлай же все необходимое.

— Но вѣдь мнѣ только двадцать четыре года, другъ мой, а жениться въ двадцать четыре года—это тяжеленько. Мнѣ кажется, что я имѣю еще право повеселиться немножко, даже много.

— Кто же тебѣ мѣшаетъ?

— До сихъ поръ я веселился, да какъ еще! Только это и дѣлалъ! Но видишь-ли, я люблю только дорогія удовольствія, я не умѣю развлекаться безъ денегъ, а денегъ у меня ни сантима больше нѣтъ, понимаешь-ли, ни сантима.

— Но вѣдь ты богатъ...

— Капитальная ошибка!.. По достиженіи совершеннолѣтія я получилъ, что мнѣ оставила моя мать. Но она была не очень богата... мнѣ досталось шестьсотъ тысячъ франковъ... не болѣе... вѣдь отецъ женился почти по любви... Эти шестьсотъ тысячъ франковъ я прожилъ въ три года. И суди самъ, могъ-ли я тратить меньше, будучи сыномъ моего отца. Вѣдь мой отецъ неисчерпаемо богатъ.

— Да, говорятъ...

— И имѣютъ основаніе говорить это. У него двѣнадцать милліоновъ неприкосновеннаго, лично ему принадлежащаго, капитала, кромѣ того его банкъ, продолжающій свои дѣйствія, приноситъ ему ежегодно среднимъ числомъ, не считая доходовъ съ двѣнадцати милліоновъ, триста или четыреста тысячъ франковъ. Нѣтъ болѣе солиднаго, болѣе вѣрнаго, болѣе честнаго и уважаемаго учрежденія, какъ торговый домъ Шамблора. Но мой отецъ несправедливъ ко мнѣ, хотя я къ нему вполнѣ справедливъ. Конечно, онъ прекрасный человѣкъ. Когда имѣешь отцомъ дѣловаго человѣка, пріятнѣе не рисковать нигдѣ встрѣтить какой-нибудь взглядъ, ясно говорящій тебѣ: „а, это твой отецъ меня ограбилъ“. У отца есть маленькая и единственная страсть: ежедневно отъ пяти до семи онъ играетъ въ своемъ клубѣ въ пикетъ, по десяти сантимовъ фишка. А такъ какъ онъ прекрасный игрокъ, то изъ десяти разъ онъ выигрываетъ семь. Счетъ свой въ картахъ онъ ведетъ съ тою же аккуратностью, которая присуща ему во всѣхъ дѣлахъ, и еще третьяго дня онъ мнѣ разсказывалъ, что пикетъ ему въ нынѣшнемъ году уже далъ шесть тысячъ пятьсотъ франковъ, исключая сумму, уплаченную за карты. Онъ постоянно имѣетъ кресло въ оперѣ, не въ балетѣ, онъ любитъ исключительно музыку, въ другіе театры не ходитъ... Я тоже балета не люблю... танцовщицы на меня не производятъ впечатлѣнія... Живутъ онѣ въ Батиньолѣ, въ Монмартрѣ... ходятъ постоянно въ сопровожденіи маменекъ... Совсѣмъ, совсѣмъ неинтересны... Ну, моего отца смѣло можно назвать хорошимъ человѣкомъ; ты видишь, я продолжаю быть справедливымъ... Во-первыхъ, я всегда придерживаюсь истины... Дѣйствительно, имѣть уважаемаго отца—вещь прекрасная и папа Шамблоръ представляетъ собой образецъ всѣхъ добродѣтелей. Онъ усердно копитъ для меня деньги... но въ настоящій моментъ я нахожу, что онъ слишкомъ прижался. Онъ со-

кратилъ мои доходы. Не хочешь жениться—нѣтъ и денегъ... Коротко и ясно. Онъ слѣдуетъ начертанному плану и выкопалъ мнѣ невѣсту... Да не одну, а цѣлыхъ три.

— Три невѣсты!

— Да, однажды утромъ онъ является ко мнѣ и говоритъ: «Надо, наконецъ, рѣшиться, вотъ тебѣ списокъ... три прекрасныя, три восхитительныя партіи». Тамъ было переименовано все: имена, родственники, приданое, даже нумера стояли по количеству приданаго. Я долженъ былъ уступить и согласиться на свиданіе съ № первымъ. Это происходило въ Салонѣ Елисейскихъ Полей. Ахъ! мой другъ, этотъ № первый! Плоская, косглявая, рябая...

— Такъ почему же твой отецъ?...

— Почему? Потому что она дочь, и дочь единственная, богатѣйшаго фабриканта изъ Рубэ. Это было великолѣпно. Мы должны были начать со ста тысячъ ливровъ годоваго дохода каждый; а въ теченіе времени, послѣ осуществленія „надеждъ“, намъ предстоялъ цѣлый ливень милліоновъ. Папу бросала въ лихорадку мысль, что всѣ его парижскіе милліоны въ одинъ прекрасный день соединятся съ милліонами фабриканта изъ Рубэ. Конечно, милліоны меня не пугаютъ, но съ однимъ условіемъ, чтобы они были въ придачу къ хорошенькой, очень хорошенькой, а главное, шикарной женщинѣ... Побольше шику,—вотъ мой принципъ. Мнѣ нужна такая жена, которую бы я смѣло могъ ввести въ литерную ложу маленькихъ театровъ, не краснѣя передъ биллетершами.

— Какъ передъ биллетершами?

— Ну, конечно, я извѣстенъ, у меня репутація, которую я долженъ поддерживать. Ты понимаешь, эти биллетерши всегда однѣ и тѣ же и ужъ знаютъ же онѣ меня. Въ продолженіе трехъ или четырехъ лѣтъ онѣ привыкли видѣть меня со всѣмъ, что есть наиболѣе изящнаго и шикарнаго въ Парижѣ. Да я никогда бы и не осмѣлился показаться имъ на глаза съ этой верзилой изъ Рубэ. Онѣ подумали бы, что я женился на деньгахъ. Я попробовалъ деликатно объявить это папа, но его не вразумить... Есть вещи, которыхъ онъ не понимаетъ, да и не можетъ понять... Я на него за это и не въ претензіи, онъ человѣкъ своего времени, я — своего, словомъ, я ему рѣшительно объявилъ, что на № первомъ не женюсь никогда. Замѣть главное, что я все время говорилъ съ папа страшно благоразумно. Я ему сказалъ: «Ты хочешь, чтобы у меня былъ домашній очагъ (это его выраженіе), но, когда я у этого домашняго очага посажу воронье пугало, я возненавижу этотъ домашній очагъ и буду принужденъ обзавестись не совсѣмъ домашнимъ очагомъ. Такимъ образомъ, у меня будетъ хозяйство здѣсь, хозяйство тамъ, и вотъ когда денежки затанцуютъ». Но онъ ничего не хочетъ слушать, папа. Онъ не понимаетъ, что мнѣ нужна хорошенькая женка, и хорошенькая чисто по французски, т.-е. оригинальная, веселая, забавная, словомъ — настоящій чертенокъ,—мнѣ нужно, чтобы она заставляла на себя оборачиваться на улицахъ, чтобы ее лорнировали въ театрѣ, наконецъ, чтобы она дѣлала мнѣ честь, выдвигала меня. Нужно, чтобы я могъ продолжать съ ней сколько возможно долѣе мою холостую жизнь. Потомъ есть еще кое-что, чего я не могъ сказать папа. Его зовутъ Шамбло̀ръ, это не его вина, но во всякомъ случаѣ непріятность въ томъ, что изъза этого меня тоже зовутъ Шамбло̀ръ, а эта фамилія немножко не подходитъ для высшаго свѣта. Ну, а хорошенькая, очень хорошенькая жена—лучшій ключъ ко всякой двери. Возьми хоть Робино: не смотря на свое мѣщанское происхожденіе, онъ выбранъ въ члены клуба улицы Рояль; правда, это не Жокей-клубъ, но все-таки туда нельзя войти, какъ на любую мельницу. А почему онъ былъ выбранъ, Робино?

— Я не знаю.

— Потому, что онъ женился на прелестной женщинѣ и потому, что эта прелестная женщина чудно катается на конькахъ. Она произвела страшный фуроръ на льду въ Булонскомъ лѣсу, во всѣхъ газетахъ только и было рѣчи, что объ очаровательной, объ изящной, идеальной мадамъ Робино. Она сразу пошла въ ходъ, а за ней и Робино. Шесть недѣль спустя его выбрали въ клубъ. Папа не понимаетъ всей важности этихъ вещей и убѣдить его невозможно, это для него халдейская грамматика. Во всякомъ случаѣ, онъ радикально сократилъ мои расходы, я долженъ былъ опустить крылышки и согласиться на свиданіе съ № вторымъ.

— Ну, чтожъ это былъ за № второй?

— Ахъ! другъ мой, что это было! Дочь богатѣйшаго антверпенскаго коммерсанта... бельгійскій продуктъ! Послѣ провинціалки — иностранка! Папа не любитъ парижанокъ: мама была изъ провинціи! Положимъ, это правда, что она была святая! № второй какъ разъ находился въ это время въ Парижѣ, и вотъ вчера вечеромъ, въ оперѣ, мнѣ предъявили фламандку, бѣлобрысую, вялую, массивную. Рубенсъ! настоящій Рубенсъ! Гигантша, женщина—колоссъ, головой выше меня, т.-е. въ литерной ложѣ бенуара она бы не помѣстилась, а я только эти ложи и люблю!.. Ну-съ, выходя изъ театра, я объявилъ папа, что № второго тоже не желаю, что съ меня довольно, и что № третьяго я смотрѣть не поѣду. Объясненіе было пылко, папа ушелъ, хлопая дверями и повторяя: «больше ни сентима!» Я понялъ, что на этотъ разъ это было серьезно. Я легъ, но не могъ заснуть... искалъ средствъ вырваться изъ толстыхъ лапъ фламандки, какъ вдругъ около трехъ часовъ утра — внезапное

наитіе! Мнѣ пришла въ голову идея, которую я назову съ твоего позволенія геніальной.

— Пожалуйста.

— Да, геніальной! Я вспомнилъ, что ты сегодня ѣдешь въ Марсель, и не говоря дурного слова, удралъ вслѣдъ за тобой, потихоньку. Съ первой же остановки въ Ларошѣ все предусмотрѣно, я отправлю отцу вотъ эту телеграмму.—Рауль торжественно вытащилъ какую-то бумагу изъ своего кармана.—Она совсѣмъ готова, слушай: „*Господину Шамблору, 8, улица Ружмонъ, Парижъ, со станціи Ларошъ. Ѣду курьерскимъ поѣздомъ въ Марсель съ Морисомъ. Отправлюсь въ кругосвѣтное плаваніе. Это не займетъ болѣе шести мѣсяцевъ. Удержалъ депешей каюту на „Ирауадди“, отходящемъ завтра въ Сингапуръ. Все, но не фламандская комбинація. Прощай. Твой преданный и опечаленный разлукой сынъ Рауль Шамблоръ*“. Хорошо написано, не правда-ли?

— Не дурно, но неужели ты серьезно разсчитываешь?..

— Да, я уѣду, если только еще до Марселя не получу отвѣта. Только я его получу по двумъ причинамъ: во-первыхъ, потому что онъ умѣетъ разсуждать, папа Шамблоръ, и скажетъ себѣ: «что я этимъ выиграю? Вмѣсто того, чтобы дѣлать глупости въ Парижѣ съ бѣленькими дамочками, онъ ихъ будетъ дѣлать въ Сингапурѣ съ желтенькими дамочками». А другая причина, и важнѣйшая, это то, что папа Шамблоръ меня обожаетъ и не можетъ обойтись безъ меня. Отчасти сентиментальный конецъ моей телеграммы его поразитъ прямо въ сердце, ты увидишь, какъ это произойдетъ: въ одиннадцать часовъ двадцать минутъ уйдетъ моя депеша изъ Лароша, папа ее получитъ въ половинѣ перваго, я держу пари на десять луидоровъ, что въ Дижонѣ или въ Масонѣ на станціи за рѣшеткой я найду депешу на мое имя, приблизительно въ слѣдующихъ словахъ: «*Возвращайся. Никакой рѣчи бракъ дѣвицы Антверпена*». Она будетъ написана на томъ языкѣ, на которомъ говорятъ негры, телеграмма папа, потому что онъ соблюдаетъ экономію и выбрасываетъ ненужныя слова. Хочешь держать пари?

— Нѣтъ, я навѣрное проиграю.

— Я думаю... Есть у тебя газета?

— Да.

Они прочли три или четыре газеты и прочли, какъ истые парижане, въ какіе-нибудь четверть часа. Читая, они обмѣнивались время отъ времени короткими замѣчаніями о новомъ министерствѣ, объ Отейльскихъ скачкахъ, объ Иветтѣ Гильберъ, всего подробнѣе объ Иветтѣ Гильберъ, всего подробнѣе объ Иветтѣ Гильберъ. Молодой Шамблоръ еще позавчера ее слушалъ, и теперь напѣвалъ припѣвъ «Фіакра». Такъ какъ африканскій стрѣлокъ сознался, что никогда не слышалъ, какъ Иветта Гильберъ поетъ «Фіакръ», Шамблоръ поднялъ руки къ небу. «Ты не слышалъ «Фіакръ»? И ты былъ три мѣсяца въ отпуску? За какимъ же чортомъ ты пріѣзжалъ въ Парижъ? Я его знаю наизустъ, «Фіакръ». Рауль снова принялся напѣвать, но голосъ его становился все слабѣе и слабѣе, наконецъ, онъ погрузился въ кресло и заснулъ спокойнымъ сномъ, какъ большой ребенокъ, чѣмъ онъ въ сущности и былъ.

Онъ проснулся отъ внезапной остановки поѣзда и крика кондуктора, который провозглашалъ: «Уа, уа, уа!» Крикъ одинъ и тотъ же на всѣхъ станціяхъ,—на этотъ разъ онъ означалъ Ларошъ. А депеша!? Шамблоръ побѣжалъ на телеграфъ. Телеграфистъ сосчиталъ 49 словъ этой странной телеграммы. «Садитесь, господа, садитесь!» Рауль едва успѣлъ впрыгнуть на подножку своего вагона. «Ухъ, дѣло сдѣлано», сказалъ онъ стрѣлку. «Не позавтракать ли намъ?» И оба они направились къ столовой. Это было настоящее путешествіе, потому что два салонъ-вагона отдѣляли ихъ отъ ресторанъ-вагона и всѣ они были набиты биткомъ, такъ какъ это была эпоха великаго переселенія народовъ: небольшого числа парижанъ и несмѣтнаго количества англичанъ въ Ниццу, Каннъ и Монте-Карло. Курьерскій летѣлъ на всѣхъ парахъ съ страшной качкой. Нужно было быть морякомъ, чтобы удержаться во время ходьбы. Кромѣ того, бѣшенный вѣтеръ летѣлъ навстрѣчу поѣзду, обволакивалъ его вихрями пыли и дѣлалъ особенно отвратительнымъ переходъ черезъ площадки. Они съ трудомъ подвигались. Первый вагонъ, первая площадка и первый шквалъ. Второй вагонъ... Шамблоръ, который шелъ первымъ, съ трудомъ отворяетъ дверь второй площадки. Она противится подъ напоромъ вѣтра. Наконецъ она поддается, и вотъ Рауль получаетъ въ одно и то же время—въ глаза облако пыли, ослѣпляющее его, а въ объятія—молоденькую блондинку, которая вскрикиваетъ: «ахъ, извините, сударь», въ то время, какъ онъ вскрикиваетъ: «ахъ, извините, сударыня». Въ тотъ же моментъ онъ получаетъ въ спину толчекъ отъ африканскаго стрѣлка, который также ничего не видя изъ-за пыли, говоритъ: «Ну, чего же ты сталъ? Иди же!» Обѣ двери захлопнулись и они очутились всѣ трое, Рауль, Морисъ и блондинка, въ тѣсномъ коридорчикѣ на вѣтру.

Вслѣдъ за «ахъ, извините, сударь!» послѣдовало удивленное: «м-сье Морисъ!?», въ отвѣтъ на которое послышалось не менѣе удивленное «м-ль Марта!» Оказалось, что молоденькая блондинка знала африканскаго стрѣлка. Она освободилась изъ объятій незнакомца, и сказала Морису:

— Вы были въ поѣздѣ, куда же вы ѣдете?

— Въ Алжиръ.

— А мы въ Марсель... Я иду за шалью для мамы, ей холодно... Она будетъ очень рада васъ

видѣть... Вы найдете ее въ ресторанъ-вагонѣ... До свиданія.

— Но я васъ провожу.

— Пожалуйста. И она продолжала свой путь, пославъ легкій поклонъ по адресу Шамблора, который стоялъ на мѣстѣ ошеломленный, созерцая м-ль Марту глазами, широко открытыми отъ восхищенія. Передъ тѣмъ, какъ исчезнуть, она успѣла разсмотрѣть, что онъ очень красивъ, что его сѣрый костюмъ былъ вполнѣ корректенъ и что онъ смотритъ на нее большими, немного наивными, чтобы не сказать болѣе, глазами, но въ этихъ глазахъ легко читалась мысль, которая не могла ей не нравиться: «Ахъ, м-ль, какая вы хорошенькая!»

Въ самомъ дѣлѣ, Рауль говорилъ себѣ: „мой типъ, совершенно мой типъ! Какой шикъ! Сколько шика въ простотѣ этого дорожнаго костюма. А этотъ маленькій токъ, надвинутый немного на бокъ, это—шедевръ, этотъ маленькій токъ... вотъ кто умѣетъ одѣваться!... вотъ кто произвелъ бы эффектъ въ литерной ложѣ!... А этотъ еле замѣтный англійскій акцентъ!...“ У нея былъ небольшой англійскій акцентъ... она даже въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ не мало потрудилась надъ тѣмъ, чтобы поймать этотъ еле замѣтный акцентъ... она говорила своей гувернанткѣ, миссъ Бутлеръ: «Да, конечно, я хочу говорить по-англійски, но главное, я хочу говорить по-французски съ англійскимъ акцентомъ». Она только надъ этимъ и работала, и ея старанія были вознаграждены. Англо-парижское щебетанье ея было ужасно оригинально.

Въ то время, какъ Морисъ шолъ назадъ съ Мартой, Рауль усѣлся у одного изъ столиковъ ресторанъ-вагона. Скоро онъ увидѣлъ, какъ они возвращались съ тальо ея мама. Морисъ на нѣсколько времени остановился у столика, за которымъ завтракали мать и маленькій братъ блондиночки, потомъ онъ возвратился къ Раулю. Какъ только онъ приблизился, тотъ вскричалъ:

— Кто это? говори мнѣ скорѣе, кто это? На этой я женюсь хоть сейчасъ по выходѣ изъ вагона... Въ моихъ объятіяхъ! Она была въ моихъ объятіяхъ! О талія! одна мечта!... Ты долженъ знать, вѣдь талія таліи рознь. Есть тонкія таліи, жесткія, костлявыя, неграціозныя, достигнутыя механически, посредствомъ гнусныхъ ухищреній корсета, я вѣдь изучалъ вопросъ корсета, это важный вопросъ! А потомъ есть настоящія тонкія таліи, непринужденныя, природныя, мягкія, нѣтъ, «мягкія» недостаточно для выраженія того, что я сейчасъ одно мгновеніе держалъ въ своихъ объятіяхъ. Тающая, да, вотъ слово, которое мнѣ нужно, тающая — отлично выражаетъ мою мысль... Тающая талія!

Рауль—самъ восхищался своими словами.

—Да, тающая, а этотъ вздернутый носикъ!... Задорный носикъ!... и глазки тоже приподняты, какъ у китаяночки... тоже задорные... И вся эта фигурка... тоже задорная... Да кто же это? кто?

— Дочь одной подруги моей матери.

— Богата?

— Очень.

— Это я спрашиваю только изъ за папа, потому что я и безъ приданаго на ней бы женился, а вѣдь я это въ первый разъ говорю, подобную вещь, встрѣчая молоденькую дѣвушку. Но имя, имя?

— Марта Дерамъ.

— Дерамъ, ты сказалъ Дерамъ?

— Да.

— Отецъ ея богатѣйшій негоціантъ, имѣющій дѣла съ Японіей и Китаемъ?

— Именно.

— Ахъ, мой милый, подобныя вещи встрѣчаются только въ водевиляхъ моихъ маленькихъ театровъ.

— Да что съ тобой?

— Что со мной? Да то, что это № третій моего папа; отецъ этого маленькаго чуда одинъ изъ партнеровъ папа въ его старомъ клубѣ... Подумать, что я не хотѣлъ его видѣть, № третій... А онъ самъ попадаетъ въ мои руки на площадкѣ вагона между Парижемъ и Ліономъ! Ты меня представишь послѣ завтрака. Я поговорю съ матерью и скажу ей все.

— Какъ все?

— Такъ все: что ея дочь была № третьимъ моего папа... что я не хотѣлъ ни перваго, ни втораго №, но третій хочу... Ахъ, мой другъ, какъ она мила, особенно вздернутый носикъ... Она посмотрѣла на меня... И какъ посмотрѣла... Я увѣренъ, что я ей не противенъ... Ты говорилъ обо мнѣ?... Сказалъ мое имя?

— Нѣтъ.

— Напрасно, ну, все равно, послѣ завтрака... знаешь, что я тебѣ скажу? Вся эта исторія пойдетъ, какъ по маслу. Сначала я телеграфирую папа, а потомъ завтра... Ахъ, Боже мой, только бы между Марселемъ и Парижемъ былъ телефонъ... Онъ позвалъ человѣка.

— Что прикажете, сударь?

— Есть между Марселемъ и Парижемъ телефонъ?

— Да, сударь.

— А, отлично, благодарю васъ. Телефонъ, Морисъ, у насъ есть телефонъ! Папа сдѣлаетъ предложеніе завтра по телефону, это будетъ восхитительно! Бракъ курьерскимъ поѣздомъ. Бракъ экстренный, электрическій, телефоническій... и романическій въ то же самое время. Ты понимаешь, что между подобной рожицей и кругосвѣтнымъ плаваніемъ... въ моемъ выборѣ сомнѣнія быть не можетъ. Но, по-

слушай, какъ ты то не подумалъ жениться на ней?

— О, для меня это слишкомъ лакомый кусочекъ! И потомъ эта маленькая особа не изъ такихъ, чтобъ запереться въ алжирскомъ гарнизонѣ. Это настоящая парижанка, которая хочетъ веселиться и будетъ веселиться.

— По мнѣ, совсѣмъ по мнѣ! Я тоже хочу веселиться. Она будетъ веселиться, я буду веселиться, мы будемъ веселиться.

Рауль былъ, какъ въ бреду. Едва кончивъ завтракъ, тутъ же на столикѣ онъ нацарапалъ новую депешу отцу... Онъ писалъ и говорилъ въ одно и то же время, очень взволнованный.

— Я пошлю изъ Дижона эту депешу... Адресую ее въ клубъ... Папа тамъ будетъ къ пяти часамъ... И отецъ маленькаго феномена тоже... Тутъ же они могутъ обсудить это дѣло... Попросить дать отвѣтъ въ Ліонѣ?.. Путеводитель... Дай мнѣ путеводитель... Ліонъ— пять часовъ, двадцать пять... нѣтъ, слишкомъ мало времени... Въ Марселѣ отвѣтъ... Онѣ остановятся въ Марселѣ? Да... на цѣлыя сутки? Хорошо, я тоже... Въ какой гостиницѣ? Въ отель Ноайль? Хорошо, я тоже... И такъ, отвѣтъ въ отель Ноайль. Очень хорошо написана моя депеша... Вотъ увидишь, такъ же какъ прежняя... нѣтъ, лучше. Я сегодня въ ударѣ писать депеши. Да, очень хорошо.

Онъ писалъ, писалъ, онъ чувствовалъ себя вдохновленнымъ! Онъ дѣлалъ немного болѣе орѳографическихъ ошибокъ, чѣмъ обыкновенно, но это было волненіе. Онъ перечелъ свою депешу съ удовольствіемъ, потомъ далъ ее прочесть Морису, который началъ мало по малу приходить въ восторгъ отъ веселаго приключенія. Рауль сосчиталъ слова своей телеграммы... приблизительно сто пятьдесятъ. Потомъ опять позвалъ человѣка.—«Вы отправите эту телеграмму въ Дижонъ, вотъ десять франковъ; вамъ останется два или три». Потомъ онъ обратился къ Морису: этого довольно?

— Ну, конечно...

— Потому что, видишь, для такого брака, мой другъ... Ты завтра уѣзжаешь... въ которомъ часу?

— Въ два часа.

— О, такъ у насъ есть время, до двухъ часовъ все будетъ рѣшено.

— Рѣшено? Да ты съ ума сошелъ!

— Нисколько.

— Это уже почти рѣшено, разъ это № третій моего папа. Я у тебя прошу только одного: сейчасъ же представь меня матери... Потомъ представь мнѣ свободу дѣйствій, я беру все на себя... Только нужно будетъ во что бы то ни стало уйти изъ нашего вагона и найти два мѣста въ сосѣдствѣ моей тещи.

— Твоей тещи?!

— Да, моей тещи... Разъ мы найдемъ два кресла, все остальное мое дѣло. О, ты меня не знаешь... А я ужъ знаю все, что скажу матери, что я скажу моему маленькому Beauréґe'у,—онъ кстати очень милъ,—и что я скажу моей невѣстѣ... Надъ всѣми ими я одержу побѣду еще до Ліона... Нѣтъ, Ліонъ немного скоро... Поставимъ Валенцію или Монтелимаръ... Дай-ка опять путеводитель... нужно все разсмотрѣть... ничего не предоставлять на волю случая... Ахъ, посмотри на нее... вотъ уже цѣлыя четверть часа она грызетъ орѣшки... и какъ она ихъ грызетъ... Кракъ!—и готово... какіе зубки... она остается хорошенькой во время ѣды — не маловажный пунктъ. Рѣдко встрѣчаются женщины, которыя остаются хорошенькими во время ѣды и во время сна, очень рѣдко!.. Маленькая Адель, рыженькая... Ты помнишь..? Она глупо ѣла... А эта умно ѣстъ... кракъ... еще орѣшекъ... и смотритъ на меня изподтишка. Я вижу, что смотритъ. Все идетъ отлично, все идетъ отлично.

Въ самомъ дѣлѣ все шло отлично.

Въ Монбарѣ,—тридцать двѣ минуты перваго — состоялось представленіе Рауля мадамъ Дерамъ. Когда та услышала имя Шамблоръ, по ней пробѣжала легкая лихорадочная дрожь, пріятная дрожь всякой матушки при мысли: «вотъ прекрасная партія для моей дочери!» Ея мужъ часто говорилъ ей о молодомъ Шамблорѣ: «ахъ, какой женихъ для Марты! Мы съ Шамблоромъ часто объ этомъ бесѣдуемъ за нашимъ пикетомъ. Но молодой человѣкъ упрямъ, не хочетъ перебѣситься, а какъ бы это было хорошо! Шамблоръ богаче насъ, вдвое, втрое богаче! А Марта разборчивая невѣста, она ужъ отказала пяти или шести вполнѣ приличнымъ женихамъ подъ разными предлогами; ни одинъ ей не нравился: одинъ былъ слишкомъ старъ, у другого не было достаточнаго шику, третій жилъ въ мѣщанскомъ кварталѣ. Она не хотѣла имѣть дѣла ни съ сахаромъ, ни съ хлопкомъ, ни съ винами, словомъ, ни съ чѣмъ. Если она когда-нибудь выйдетъ замужъ, то только за человѣка молодого и не слишкомъ серьезнаго. Ей нуженъ мужъ очень богатый, который бы любилъ удовольствія и ничего бы не дѣлалъ».

А молодой Шамблоръ вполнѣ подходилъ подъ эту программу. Если рѣчь шла о ничего-недѣланіи, Рауль выказывалъ несомнѣнныя достоинства. Когда разговоръ касался лошадей, собакъ, экипажей, шляпъ, платьевъ, брилліантовъ, скачекъ, фехтованія, катанья на конькахъ, кулинарнаго искусства,—онъ являлся въ высшей степени компетентнымъ. Такимъ образомъ, когда завязался общій разговоръ, Рауль, приблизительно въ окрестностяхъ Шалона на Сенѣ, — три часа десять,—блеснулъ своимъ слогомъ, разсказывая, какъ онъ изобрѣлъ маленькую каретку, удивительную, маленькую каретку, онъ только забылъ упомянуть, что эта каретка была имъ подарена Жюльеттѣ Лорфелинъ изъ кордебалета Фоли Бержеръ.—Чудо, что за каретка!

Очень извѣстная между прочимъ. Ее такъ и называютъ—карета à la Шамблоръ.

— «Маленькая, говорилъ онъ, очень маленькая... Карета всегда должна быть маленькая. Но сколько вещей въ такомъ небольшомъ пространствѣ: туалетный несессеръ, секретный ящикъ для денегъ и драгоцѣнностей, часы, термометръ, барометръ, откидной письменный столикъ... и это все еще ничего...

Онъ воодушевлялся, говоря о своемъ твореніи. Марта жадно слушала его.

— Вмѣсто занавѣсокъ тамъ зеркальныя пано... Когда ихъ поднять, то очутишься, конечно, въ полномъ мракѣ. Но тогда стоило придавить маленькую пуговку, спрятанную подъ подушкой направо,—шесть хрустальныхъ шариковъ, притаившихся въ голубой атласной обивкѣ кареты превращаются въ электрическія лампочки, и она становится роскошнымъ маленькимъ будуаромъ... и не на пять минутъ, на часъ, на два часа, на сколько угодно, потому что подъ сидѣніемъ находится батарея. Когда я сообщилъ этотъ проэктъ моему каретнику, онъ былъ пораженъ отъ зависти и восхищенія.

Марта тоже была поражена.

— Какой очаровательный человѣкъ!—думала она. — О, имѣть такую карету... Только гри-перль, о я бы хотѣла гри-перль.

Потомъ заговорили о платьяхъ, шляпкахъ, тряпкахъ. По всѣмъ этимъ вопросамъ Рауль выказалъ себя еще болѣе замѣчательнымъ собесѣдникомъ. Онъ успѣлъ заплатить на своемъ вѣку столько счетовъ отъ первыхъ модистокъ и первыхъ ювелировъ; присутствовалъ на стольких совѣщаніяхъ по поводу кройки какого-нибудь платья и отдѣлки какого-нибудь костюма,—столько разъ былъ свидѣтелемъ примѣрки и драпировки платьевъ! И такъ какъ онъ довольно недурно рисовалъ, то, какъ онъ элегантно выразился, онъ охотно набрасывалъ свои идеи на бумагу. Онъ даже рисовалъ костюмы для одной пьески, игранной въ одномъ изъ «его» маленькихъ театровъ, революціонномъ, символическомъ, декадентномъ, вполнѣ «конецъ вѣка»,—конецъ міра.

Онъ взялъ свой портфель, карандашикъ и началъ легко набрасывать, не смотря на тряску поѣзда, нѣкоторыя изъ своихъ произведеній... Его тактъ научилъ его пояснить, что эти костюмы понадобились для шарадъ въ одномъ домѣ «у моего друга, барона такого-то». Барона этого онъ изобрѣлъ и далъ ему хорошенькое имя.

Марта была въ экстазѣ. Никогда еще, съ тѣхъ поръ, какъ ей позволяли болтать съ молодыми людьми, ни одинъ изъ нихъ не велъ съ ней такого увлекательнаго разговора.

— На этихъ дняхъ,—говорилъ Рауль,—одна изъ моихъ кузинъ,—она охотно обращается ко мнѣ,—совѣщалась со мной на счетъ платья для бала въ Ниццѣ во время карнавала. И вотъ, что я ей посовѣтовалъ: позвольте, я нарисовалъ это, не хотите ли взглянуть?

О, еще бы ей не хотѣть!

— Я постараюсь, чтобъ вы меня поняли.

Очень облегающій атласный чехолъ... голубой... Я обожаю голубой цвѣтъ.

Это ее огорчило, она не любила голубого цвѣта.

— Да, очень облегающій, у моей кузины чудная талія и она можетъ на это рискнуть. Онъ окинулъ талію Марты взглядомъ, который ясно говорилъ: «вы тоже могли бы рискнуть».

Она поняла и покраснѣла, въ восторгѣ отъ этой деликатной лести. Рауль продолжалъ:

— Блѣдно, блѣдно-голубой атласъ, потомъ на этотъ чехолъ я набрасываю платье изъ гипюръ-помпадуръ—въ самыхъ нѣжныхъ оттѣнкахъ, розоватыхъ, зеленоватыхъ, лиловатыхъ, кремъ и голубоватыхъ... Рукава очень пышныя, двойной буфъ изъ голубаго бархата съ венеціанскимъ кружевомъ... Вамъ ясно?

— О, ясно, очень ясно.

И растроганнымъ голосомъ она повторила: —Двойной буфъ изъ голубого бархата съ венеціанскимъ кружевомъ.

Вдругъ тормаза заскрипѣли, поѣздъ остановился. Кондукторъ закричалъ: «Масонъ, Масонъ».

— Масонъ, уже!—сказала Марта.

Это *уже* сладкой музыкой коснулось уха Рауля. Въ этомъ *уже* заключалось такъ много... Рауль воспользовался пятью минутами остановки, чтобы добавить и исправить свой немного неясный чертежъ, и такъ и не замѣтилъ, что его маленькій beau-frére отправился снести депешу на телеграфъ... Депешу эту потихоньку написала мадамъ Дерамъ и адресовала ее также въ Старый клубъ.

Поѣздъ тронулся—въ четыре часа одинадцать, — а Рауль такъ и не подумалъ сойти посмотрѣть, не имѣется ли на станціи за рѣшеткой телеграммы на его имя. А она была тамъ, и должна была остаться вѣчно страдать въ Масонѣ...

Въ этой телеграммѣ было всего шесть словъ: *Возвращайся. Никакой рѣчи бракъ дѣвицы Антверпена.*

Поѣздъ летитъ, летитъ, летитъ... И теперь ужъ идетъ вопросъ о другомъ платьѣ, нѣжно-розовомъ платьѣ, изъ по-де-суа, съ громаднымъ кокилье изъ гипюръ спереди. Рауль положительно ослѣпляетъ Марту этимъ неистощимымъ количествомъ техническихъ терминовъ и выраженій.

* *
*

Въ то время, какъ курьерскій подходитъ къ станціи Романешъ—четыре часа тридцать двѣ—папа Шамблоръ входитъ въ Старый клубъ, въ игорную залу и встрѣчаетъ папа Дерама...

— «Партію въ пикетецъ?»

— «Съ удовольствіемъ». И оба усаживаются другъ противъ друга. Въ залѣ восемь или десять зеленыхъ столиковъ: пикетъ, безикъ, вистъ и т. д. Машина въ полномъ ходу.

Первый пикетъ... Папа Дерамъ побѣжденъ. Вторая партія готова начаться, какъ вдругъ является лакей съ телеграммой господину Шамблору.—Вы позволите?—Конечно. Онъ читаетъ, становится краснымъ, перечитываетъ, становится пунцовымъ. Это была блестящая телеграмма изъ Дижона:

Милый отецъ, я не ѣду! Экстраординарная встрѣча! Твой № третій... Да, твой № третій въ поѣздѣ со своей матерью... А я еще не хотѣлъ ее видѣть, ахъ, если бы я зналъ!... Надо ковать желѣзо, пока горячо... Я его кую, куй ты тоже. Господинъ Д. долженъ быть въ клубѣ, поговори съ нимъ сейчасъ же, скажи ему, что я уѣхалъ, чтобъ не жениться на дурнушкѣ, что хочу жениться по любви. И что безумно люблю его дочь. Мы всѣ будемъ сегодня вечеромъ въ Марселѣ, въ отелѣ Ноайль. Пусть господинъ Д. рекомендуетъ меня депешей мадамъ Д. .. Завтра я поговорю съ тобой по телефону. Пишу мою телеграмму въ ресторанъ-вагонѣ. Въ эту минуту она грызетъ орѣшки... Она очаровательна, она очаровательна! Она попала въ мои объятія на площадкѣ вагона. До завтра, у телефона, въ девять часовъ».

Волненіе Шамблора не могло укрыться отъ Дерама.

— Важное дѣло?—спросилъ онъ.

— Да.

— Мы можемъ бросить игру, если хотите.

— Да... Но сначала скажите мнѣ, правдали что ваша жена и дочь уѣхали сегодня утромъ курьерскимъ поѣздомъ въ Марсель?

— Да, въ девять пятьдесятъ пять. Почему вы меня объ этомъ спрашиваете? Бога ради, несчастный случай?

— Нѣтъ, нѣтъ, это нельзя назвать несчастнымъ случаемъ, наоборотъ... Пойдемте въ маленькую гостиную.

Онъ показываетъ ему депешу, даетъ ему нѣкоторыя необходимыя объясненія относительно словъ «№ третій», и оба они чуть не задыхаются отъ восторга, отецъ молодого человѣка и отецъ барышни. Этотъ случай, эта встрѣча, устроенная самимъ Провидѣніемъ...

— Но вы мнѣ сказали, что вашъ сынъ не хочетъ жениться?

— Онъ не хотѣлъ, но увидѣлъ вашу дочь, теперь хочетъ. Ну, телеграфируйте скорѣй въ Марсель, мадамъ Дерамъ.

— Да этотъ зять по телеграфу ей какъ снѣгъ на голову свалится.

Лакей возвращается. Депеша господину Дерамъ.

Онъ распечатываетъ:

— Отъ жены изъ Масона, четыре пятнадцать.

— Отлично,—говоритъ Шамблоръ,— дѣло быстро подвигается впередъ.

Очень взволнована... Встрѣтила въ поѣздѣ сына господина Ш., твоего клубнаго друга. Морисъ мнѣ его представилъ. Ты часто говорилъ мнѣ о возможности подобной комбинаціи. Очевидно онъ ее находитъ прелестной. Въ эту минуту онъ съ ней разговариваетъ и такъ на нее смотритъ, такъ смотритъ... Что дѣлать? Прекратить или продолжать? Состояніе большое? Не правда-ли?

Папа Дерамъ въ свою очередь показываетъ депешу папа Шамблору. Они продолжаютъ бесѣдовать въ прекрасномъ расположеніи духа и въ полномъ согласіи, и снова принимаются за пикетъ, отправивъ въ отель Ноайль двѣ слѣдующія депеши:

Первая депеша мадамъ Дерамъ.

— *Если онъ тебѣ нравится, если онъ ей нравится—да. Состояніе огромное.*

Вторая депеша Раулю...

— *Говорилъ Дерамомъ, онъ телеграфировалъ женѣ, согласенъ, я тоже.*

Лакей отнесъ обѣ депеши сразу на телеграфъ, на Биржевой площади.

***

Въ то время, какъ, летя по проволокѣ, онѣ опережали курьерскій поѣздъ—въ окрестностяхъ Сенъ-Рамбера, около половины седьмаго, Дерамы, Рауль и Морисъ самымъ веселымъ образомъ, въ полнѣйшей интимности, обѣдали за однимъ столикомъ. Марта смотрѣла на Рауля, Рауль смотрѣлъ на Марту. А Мадамъ Дерамъ думала: „Марта увлекается, я ее знаю, она увлекается; прошлый годъ она также увлеклась однимъ молодымъ человѣкомъ на балу, очень элегантнымъ, но совсѣмъ безъ состоянія. На этотъ разъ, къ счастью, денегъ много, да, Эдуардъ мнѣ это говорилъ. Ну, натурально, если Марта захочетъ, мы будемъ очень рады".

Поѣздъ летѣлъ, летѣлъ, летѣлъ... А Рауль говорилъ, говорилъ, говорилъ... Онъ уже возвысился до общихъ идей, усердно развивалъ слѣдующую теорію: что первая обязанность женщины состоитъ въ томъ, чтобы достичь во всѣхъ отношеніяхъ утонченнаго изящества. Онъ объяснялъ въ мельчайшихъ деталяхъ, что такое свѣтская жизнь вполнѣ корректная, что такое свѣтская женщина вполнѣ элегантная. Онъ тріумфально заставлялъ путешествовать свою *элегантную женщину* изъ Парижа въ Трувиль, изъ Трувиля на озеро Комо, съ озера Комо въ Монте-Карло; онъ описывалъ чемоданы элегантной женщины, чудные чемоданы, которые отдыхаютъ въ вестибюляхъ первоклассныхъ гостинницъ. Между прочимъ, онъ изобрѣлъ чемоданъ...

Потомъ, правда очень деликатно, онъ подвергнулъ Марту маленькому экзамену, который не имѣлъ никакаго сходства съ экзаменами, про-

исходящими въ Сорбоннѣ или при городской думѣ.

Каталась ли она на конькахъ?.. Вотъ что онъ хотѣлъ знать! Онъ былъ отличный конькобѣжецъ. Ему была нужна женщина, понимающая спортъ. Но не успѣлъ онъ произнести слово *коньки*, какъ маленькій братецъ—ахъ, какъ они бываютъ иногда кстати, эти маленькіе братцы—вскрикнулъ: „кто хорошо катается на конькахъ, такъ это Марта. Какъ она дѣлаетъ голландскіе шаги! А какъ она плаваетъ! Какъ рыба». Она катается на конькахъ! она плаваетъ! она понимаетъ спортъ! Рауль сказалъ молодой дѣвушкѣ съ серьезнымъ энтузіазмомъ:

— Поздравляю васъ, м-ль... женщина, не умѣющая плавать,—не женщина!“ И онъ прибавилъ съ возрастающей энергіей: женщина, не умѣющая кататься на конькахъ,—не женщина!—Когда сильная мысль приходила ему въ голову, онъ охотно резюмировалъ ее въ краткой, но захватывающей формѣ.

Личико Марты сіяло отъ радости. Она была настоящая женщина. Никогда, никто не говорилъ ей болѣе пріятныхъ вещей.

Однако наступала ночь. Нужно было оторваться отъ этой восхитительной бесѣды и перейти въ салонъ-вагонъ. Маленькій Дерамъ начиналъ засыпать; всѣ отправились опять черезъ поѣздъ.

Вотъ площадка, площадка первой встрѣчи. Марта идетъ впереди, а Рауль тихонько говоритъ ей: „это мы здѣсь, сегодня утромъ“... Она оборачивается и смущенно улыбаясь лепечетъ: „да, это мы здѣсь, сегодня утромъ“...

Все съ тѣмъ же еле замѣтнымъ англійскимъ акцентомъ, который не покидаетъ ее даже въ минуты сильнаго волненія.

Это мы здѣсь, сегодня утромъ... Это было все, но этого было довольно. Ночь была чудная, больше ни дождя, ни вѣтра; уже чувствовался спокойный, нѣжный воздухъ юга... Луна освѣщала эту „идиллію на всѣхъ парахъ“. Весна повсюду—въ небѣ и въ сердцахъ!

— Она меня любитъ,—думалъ онъ.

— Онъ меня обожаетъ,—думала она.

И какъ они были правы, что такъ, безъ борьбы, безъ размышленій поддавались невольному чувству, которое толкало ихъ другъ къ другу. Съ перваго слова между ними сказалась такая тѣсная общность вкусовъ, идей и чувствъ. Оба они, этотъ паяцъ и эта куколка, были, словно нарочно сдѣланы для того, чтобы вдвоемъ кататься въ каретѣ à la *Шамблоръ* и проживать свою жизнь, исполняя механически, автоматически, въ приличествующіе часы, въ приличествующихъ костюмахъ всѣ функціи элегантной жизни и всѣ обычаи свѣтскаго культа, развлекаясь повсюду, гдѣ только было принято...

Они пришли въ салонъ-вагонъ. Синія занавѣски были задернуты на фонаряхъ. Пассажиры и пассажирки дремали и спали, уютно устроившись въ большихъ красныхъ креслахъ.

— Перемѣнимъ мѣсто,—шепнулъ Рауль Морису,—сядь рядомъ съ ней, я сяду рядомъ съ матерью, мнѣ нужно съ ней поговорить.

Морисъ послушно подчинился этому требованію. Марта ничего не понимала, почему онъ ее оставилъ, о чемъ говорилъ онъ съ мамой и такъ тихо, такъ тихо, что она не могла разслышать.

Что онъ могъ говорить?..

Вотъ что онъ говорилъ между Монтелимаромъ—восемь тридцать пять, и Пьерлатомъ—восемь пятьдесятъ пять:

— Выслушайте меня, сударыня, выслушайте. Я честный человѣкъ, я хочу и долженъ познакомить васъ съ положеніемъ вещей. Поставимъ, прежде всего, важный пунктъ. Мой отецъ знаетъ господина Дерама.

— Да, да, я знаю.

— Другой пунктъ, еще болѣе важный (сначала о существенныхъ вещахъ), онъ, мой отецъ, очень богатъ.

— Знаю, знаю.

— Отлично, отлично... Я продолжаю... Я уѣхалъ изъ Парижа сегодня утромъ и у меня лежитъ въ карманѣ тикетъ каюты № 27, на *Ирауадди*, который завтра въ четыре часа отходитъ въ Суэцъ, Аденъ, Коломбо, Сингапуръ и т. д. И завтра въ четыре часа я уѣду туда, если вы не подадите мнѣ надежду сдѣлаться вашимъ зятемъ.

— Сударь!

— Не шевелитесь, сударыня, не шевелитесь. М-ель Марта притворяется, что она спитъ, но она не спитъ, а наблюдаетъ за нами. А я еще не все сказалъ, я только начинаю... Вы мнѣ отвѣтите,— о, я убѣжденъ въ томъ, что вы меня не знаете, что м-ель Марта меня не знаетъ... Позвольте мнѣ вамъ сказать, что мы съ м-ель Мартой лучше знаемъ другъ друга, чѣмъ три четверти супруговъ въ день своей свадьбы. Вы знаете, какъ это обыкновенно происходитъ: краткое свиданіе въ театрѣ; запасаются хорошими биноклями; смотрятъ другъ на друга; «какъ ты его находишь? — не дуренъ, не дуренъ», потомъ нѣсколько дней спустя на балу, между двумя фигурами кадрили, нѣсколько короткихъ фразъ. Потомъ встрѣча въ музеѣ... это ужъ болѣе интимно. Мнѣ такъ случилось встрѣтиться съ одной провинціалкой... Передъ этимъ я все утро рылся въ гидѣ, чтобы знать, о чемъ говорить передъ старыми Мурильо и Рафаэлями... А послѣ нѣсколькихъ подобныхъ свиданій все кончено, другъ друга узнали, другъ другу нравятся, бракъ рѣшенъ. Тогда какъ мы съ м-ель Мартой какъ будто уже старые товарищи. Если хотите знать, для начала, сегодня въ половинѣ двѣнадцатаго утра она упала въ мои объятія.

— Моя дочь въ ваши объятія!?

— Не вскакивайте, сударыня, не вскакивайте! М-ель Марта замѣтитъ, что вы вскакиваете.

Въ самомъ дѣлѣ Марта изъ подъ полузакрытыхъ рѣсницъ слѣдила за всѣмъ происходящимъ и думала: «Боже мой, что онъ можетъ разсказывать мамѣ? Она принуждена держаться за ручки креселъ, чтобы не вскочить съ мѣста».

— Да, сударыня, въ мои объятія: благодѣтельный случай столкнулъ насъ на одной изъ площадокъ поѣзда, и съ тѣхъ поръ... я видѣлъ ее не въ фальшивомъ освѣщеніи театра или музея, но при полномъ свѣтѣ солнца; я видѣлъ, какъ она за завтракомъ грызла орѣхи самыми хорошенькими зубками въ мірѣ; я видѣлъ ее сейчасъ при лунномъ свѣтѣ; и я знаю, что она катается на конькахъ, и что она плаваетъ, и что ей хотѣлось бы имѣть карету цвѣта гриперль... и она у ней будетъ... А теперь я любуюсь ею въ этомъ полумракѣ. Восхитительна, не правда ли, восхитительна?!

— Сударь, никогда еще ни одна мать не находилась...

— Въ подобномъ положеніи?.. Сознаю это, сударыня. Вотъ именно потому то и нужно выйти скорѣе изъ этого положенія; очевидно, оно не можетъ долго длиться.

— Это вѣрно.

— Вотъ, что я вамъ предложу. Вы остановитесь въ отелѣ Ноайль, я то же, натурально. У васъ завтра впереди цѣлое утро, чтобы поговорить съ м-ель Мартой, и телефонъ, чтобы переговорить съ г. Дерамомъ. Вы знаете, кто я... Вы меня тоже видѣли при дневномъ свѣтѣ. Я говорилъ и говорилъ много... Такимъ образомъ, вы съ м-ель Мартой могли вполнѣ отдать себѣ отчетъ, каковъ я... Ну! Завтра въ которомъ часу разсчитываете вы завтракать?

— Но... я не знаю. Увѣряю васъ, сударь, я взволнована, поражена, потрясена...

— Все таки назначимъ часъ,—одиннадцать часовъ, хорошо?

— Ну, хорошо.

— И такъ, завтра въ одиннадцать часовъ я буду за табль д'отомъ. Если вы мнѣ скажете *уѣзжайте*, я уѣду. Скажете *оставайтесь*, я остаюсь. Не отвѣчайте мнѣ сейчасъ. Подумайте сначала, это стоитъ того... До завтра, сударыня, до завтра, въ одиннадцать часовъ!

* * *

На слѣдующее утро между Парижемъ и Марселемъ происходили небезъинтересныя телефонныя сообщенія. Когда мадамъ Дерамъ вошла въ одиннадцать часовъ въ столовую, Рауль направился прямо къ ней. Догадливый африканскій стрѣлокъ занялся м-ель Мартой. Между Раулемъ и мадамъ Дерамъ, которая была очень взволнована, завязался короткій діалогъ.

— Я слышала, что между Марселемъ и Индо-Китаемъ есть пароходъ каждыя двѣ недѣли, вы могли бы отложить свой отъѣздъ, не правда ли?..

— Ахъ, спасибо, спасибо вамъ!

* * *

Въ два часа Дерамы и Шамблоръ проводили Мориса на пароходъ, отправляющійся въ Африку. Въ гавани Рауль сказалъ своему другу:

— Ты непремѣнно долженъ быть моимъ шаферомъ. По пріѣздѣ сейчасъ же проси новый отпускъ у полковника. Это будетъ не позже шести недѣль.

Рауль ошибся. Это былъ положительно «бракъ курьерскимъ поѣздомъ»—пяти недѣль оказалось достаточно.

Когда они всходили по ступенямъ церкви св. Магдалины, Рауль сказалъ Мартѣ: «половина двѣнадцатаго».

— А что?

— А, вы знаете.

— Половина двѣнадцатаго... часъ площадки, да?

— Да, да.

Они оба засмѣялись, но сейчасъ же приняли серьезный видъ, и ихъ вступленіе въ церковь было безупречно.

На нихъ жадно смотрѣли и со всѣхъ сторонъ обмѣнивались слѣдующими замѣчаніями:

— Вы знаете, это бракъ по любви... Да, кажется, романическая встрѣча на желѣзной дорогѣ... Любовь съ перваго взгляда!.. Какъ поэтично, и какъ рѣдко встрѣчается!.. О, да! Такъ рѣдко! бракъ по любви! настоящій бракъ по любви!

Счастливые часовъ не наблюдаютъ, рис. Германа Каульбаха.

* * *

Твои уста еще молчали,
Но знала я, что думалъ ты:
Не обо мнѣ твои печали,
Не для меня твои мечты.

Отвѣта нѣтъ въ любимомъ взорѣ,
Ты отъ меня душой далекъ,
Ко мнѣ, и въ радости, и въ горѣ,
Ты безучастенъ и жестокъ!

Я знаю: мнѣ ли, боязливой,
Мнѣ-ль покорить твой гордый умъ,
Мнѣ-ль быть царицею счастливой
Твоихъ завѣтныхъ, страстныхъ думъ!

Я знаю—нѣтъ! Но ты за то ли
Мнѣ за ударомъ шлешь ударъ,
Что гордость духа, силу воли,
Все принесла любви я въ даръ.

Что я люблю тебя понынѣ,
Что, какъ язычница богамъ,
Тебѣ въ душѣ своей святынѣ
Воздвигла я чудесный храмъ!

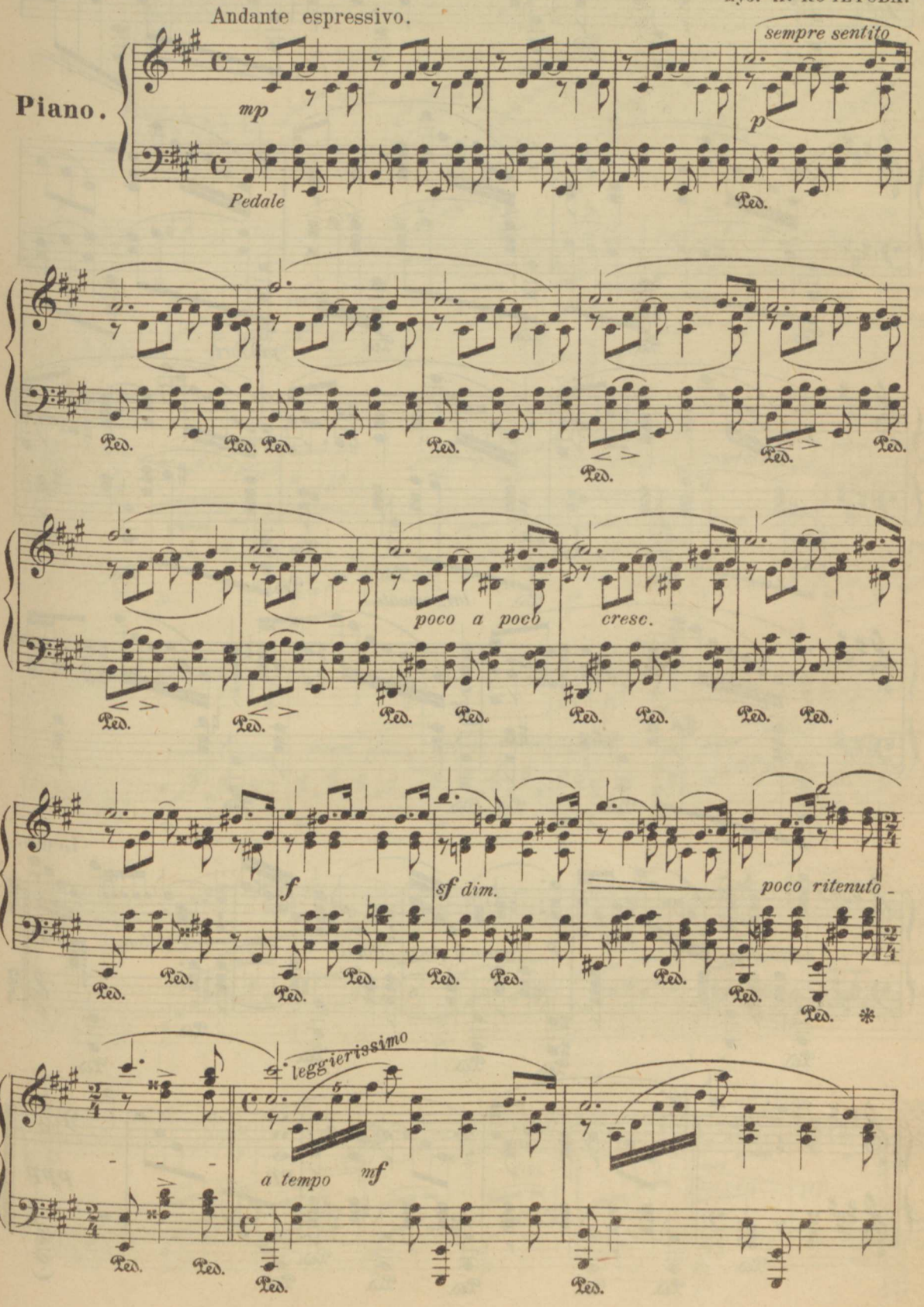
Въ немъ не угаснетъ яркій пламень,
Моей любви ты не убьешь:
Безсиленъ гнѣва тяжкій камень,
Насмѣшки ядъ, презрѣнья ножъ:

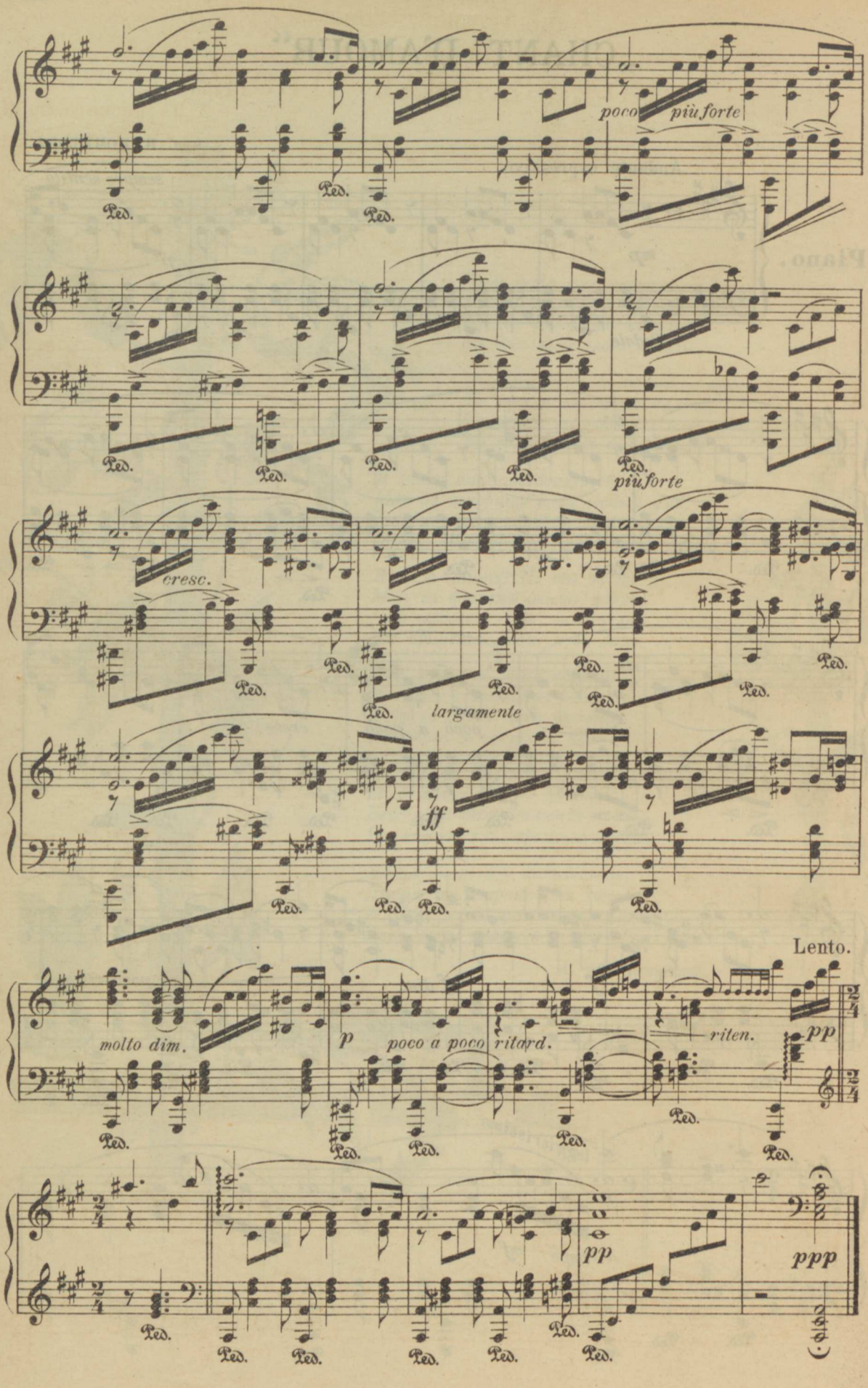
Люблю твои всѣ недостатки,
Люблю всѣ странности твои!
И слезы мукъ мнѣ также сладки,
Какъ слезы счастья и любви!

А. М. Давидова.

„CHANT D'AMOUR“

муз. Н. КОЧЕТОВА.




poco più forte
più forte
cresc.
largamente
ff
Lento.
molto dim.
p
poco a poco ritard.
riten.
pp
pp
ppp
Ped.

Посвящается

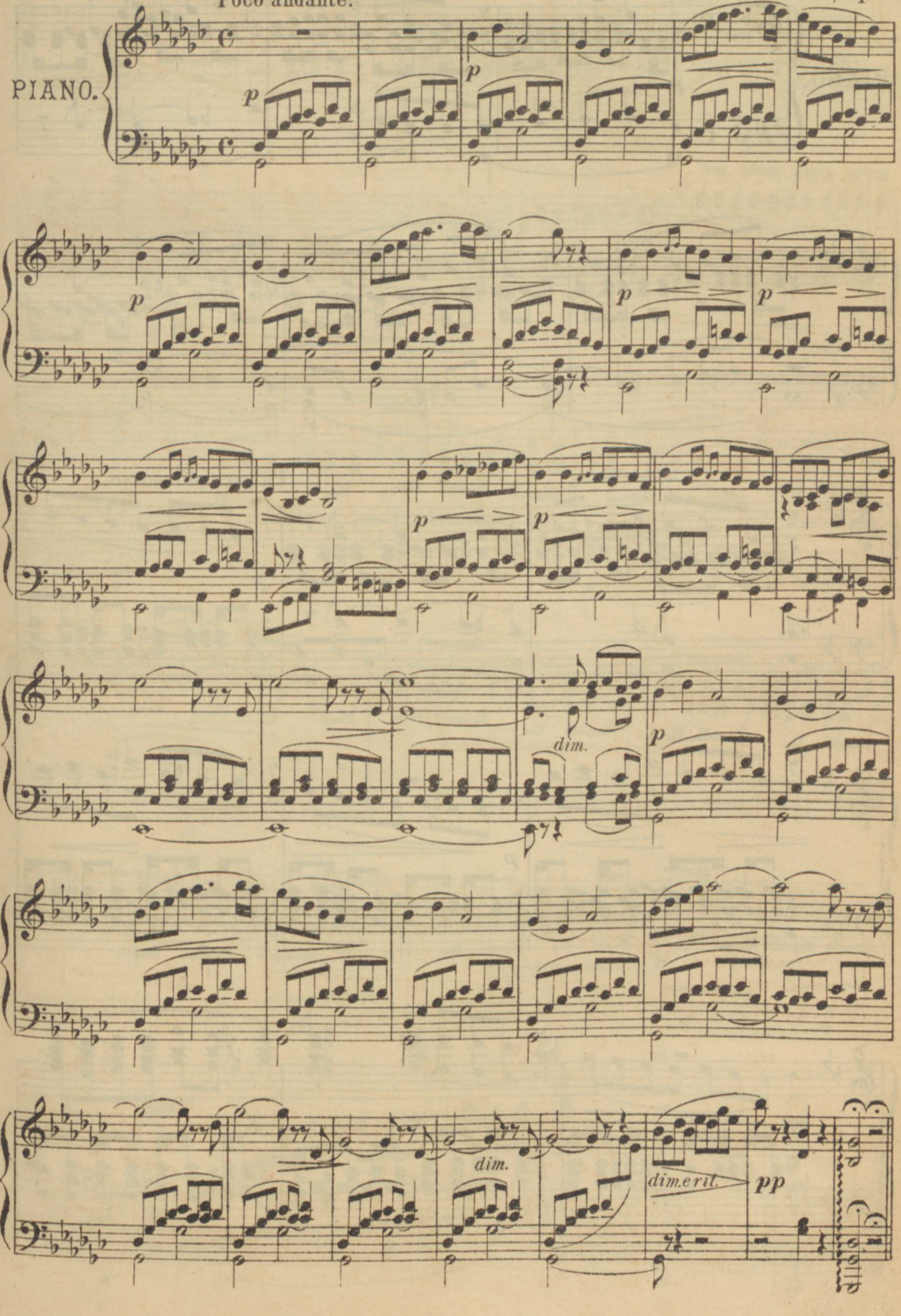
СОНИЧКѢ ШОСТАКОВСКОЙ.

(ИЗЪ СЮИТЫ ДЛЯ ДВУХЪ ФОРТЕПЬЯНО.)

А) КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПѢСНЯ.

А. Ильинскаго, Op. 13.

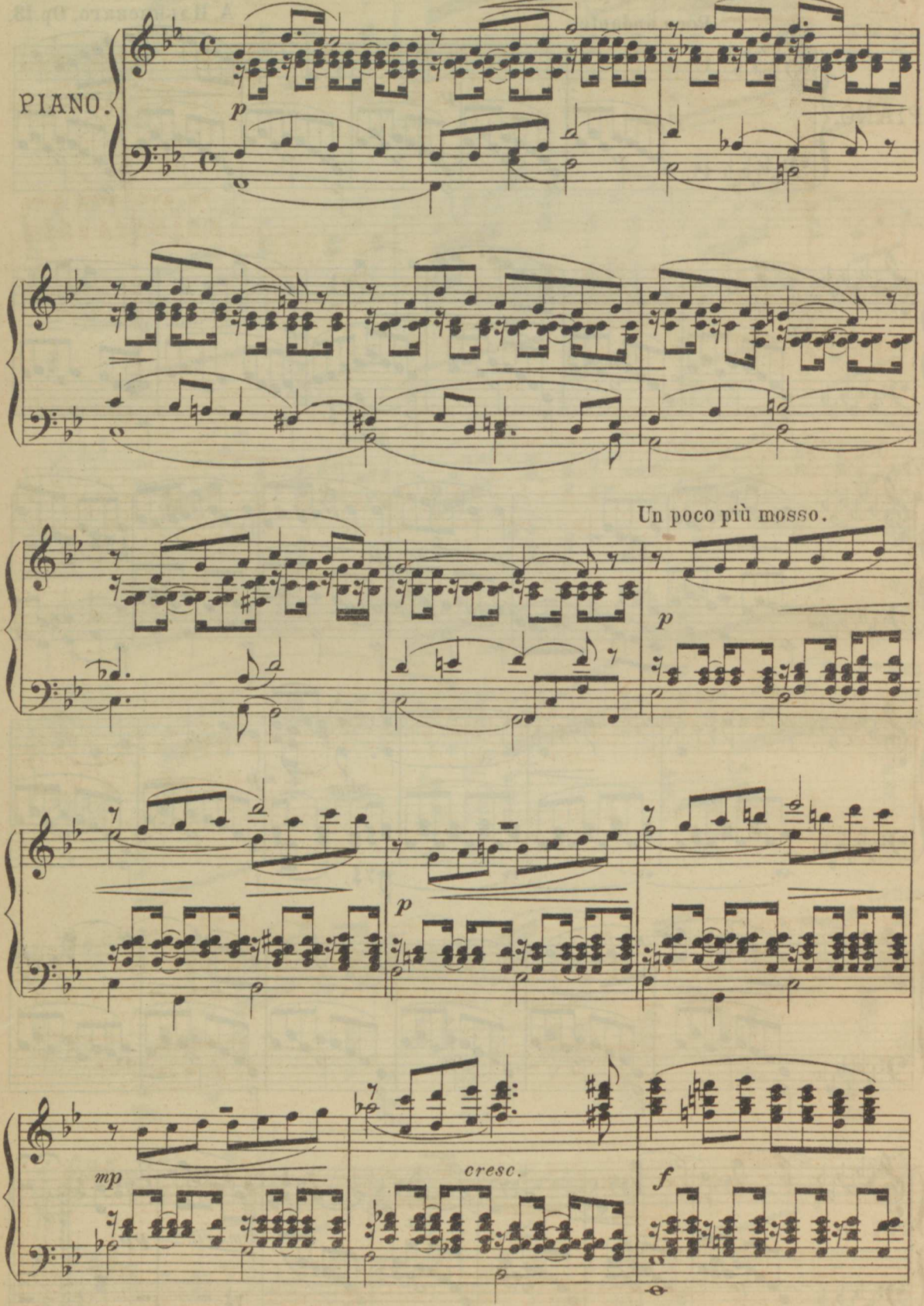
Poco andante.

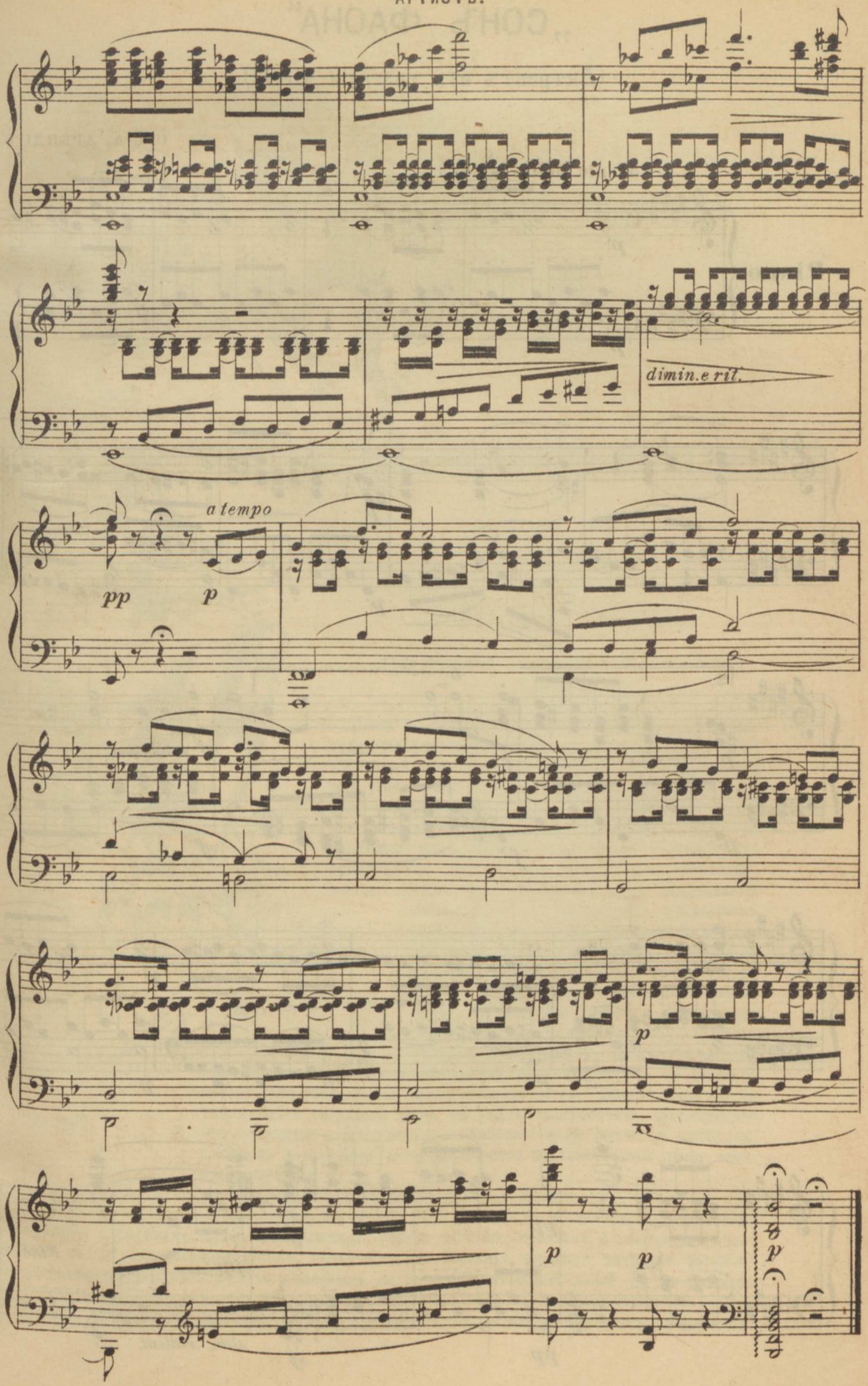


Б) ГРЁЗЫ.

Andante.

А. Ильинскаго, Op.13.

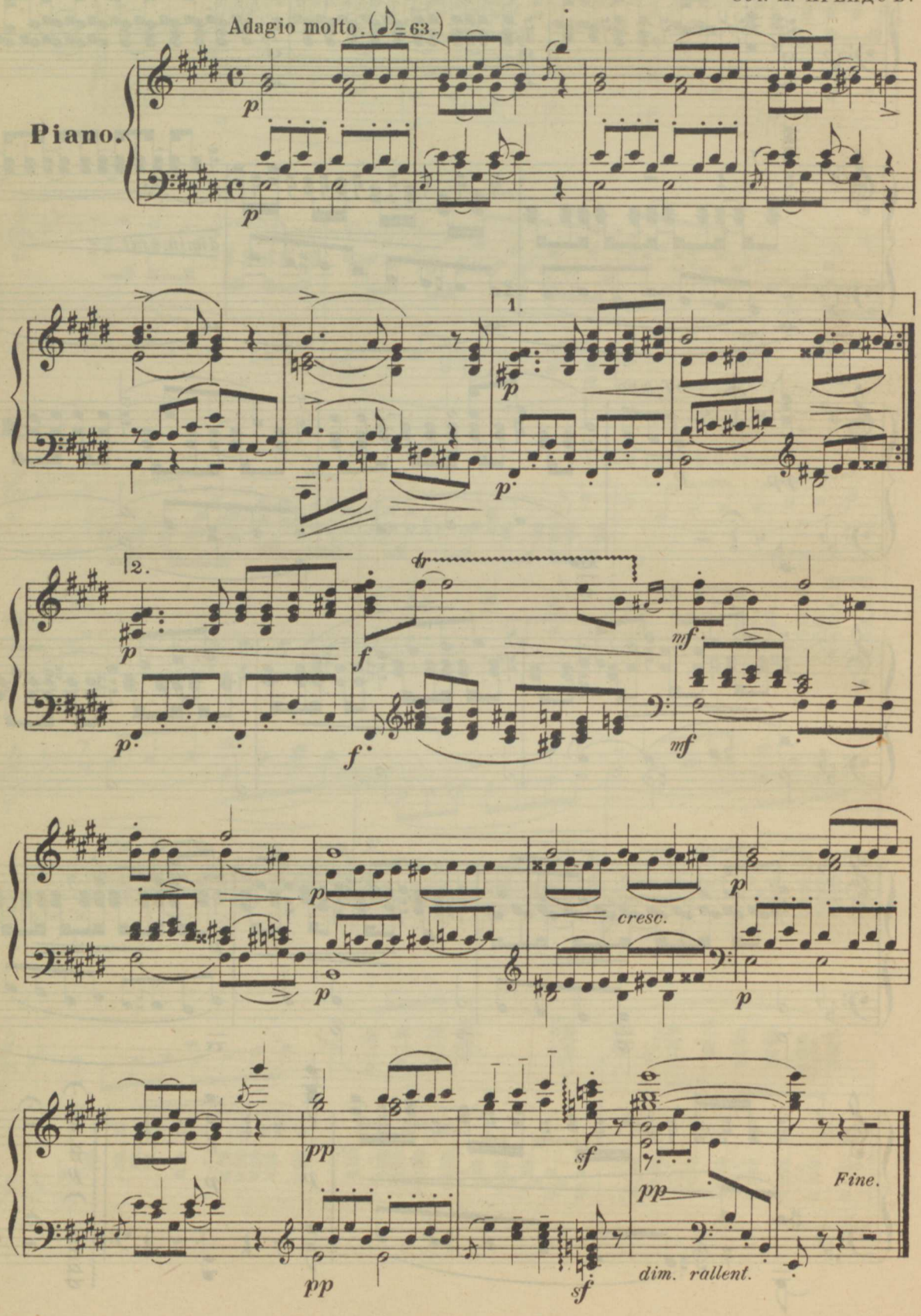



dimin.e rit.
a tempo
pp
p
p
p
p
p

„СОНЪ ФАОНА“

(Антрактъ изъ трагедіи САФО.)

Соч. А. АРЕНДСЪ.



Современное обозрѣніе.

Москва.

Малый театръ.

„Гусь Лапчатый“, драма въ 5-ти дѣйствіяхъ, г. Салова.

Пьеса г. Салова, одобренная московскимъ литературно-театральнымъ комитетомъ, шла на нашей сценѣ въ первый разъ 9 ноября и имѣла вполнѣ заслуженный успѣхъ. Мы говоримъ «вполнѣ заслуженный», потому что изъ всѣхъ новыхъ пьесъ нынѣшняго театральнаго сезона драма г. Салова—единственная, обладающая достоинствами настоящаго литературнаго произведенія. Для публики это не было неожиданностью. Авторъ давно извѣстенъ, какъ талантливый беллетристъ, съ особеннымъ искусствомъ изображавшій до сихъ поръ жизнь крестьянства во всѣхъ его формахъ, начиная съ кулака и кончая бѣднякомъ-землепашцемъ, вѣчнымъ работникомъ на своего болѣе счастливаго и сильнаго собрата. Изображенія этой жизни всегда отличались у г. Салова правдой, реализмомъ и совершенно ясной, такъ сказать, прозрачной психологіей. Единственно, что не давалось автору, это разговорныя сцены и болѣе всего—діалоги. Авторъ не умѣлъ здѣсь сохранить мѣру, не умѣлъ разграничить существенное отъ совершенно неинтереснаго и лишняго. Сцены выходили длинными, слишкомъ детальными и часто портили художественное цѣлое всего произведенія.

Эти достоинства и недостатки остались и въ новой драмѣ г. Салова.

Тема драмы—не новая. Предъ нами, въ общемъ, вѣчная исторія мѣщанина во дворянствѣ. «Простѣющій кабатчикъ» Облопошевъ нажилъ денегъ всякими правдами и неправдами, превратился въ крупнаго землевладѣльца, сталъ жить въ барскихъ хоромахъ, задумалъ научиться благороднымъ манерамъ и по пути обзавестись настоящей благородной женой. До начала драмы происходятъ въ этомъ направленіи довольно энергическія дѣйствія Облопошева. Онъ прогоняетъ жену изъ своихъ барскихъ хоромъ, держитъ ее въ подвалѣ, не допускаетъ къ себѣ.

Такому же изгнанію подвергается также и сынъ Облопошева — Петръ. Новый баринъ успѣлъ пережить цѣлый рядъ романовъ со всякими дѣвицами, жившими въ его домѣ «подъ видомъ гувернантокъ при дочери». Все это уже кончено въ моментъ начала драмы, окончились даже и романы; дочь Облопошева отдана въ пансіонъ, но жена и сынъ живутъ въ изгнаніи.

Изъ этого бѣглаго изложенія фактовъ можно подумать, что Облопошевъ—давно извѣстная въ русской жизни и литературѣ классическая фигура самодура и изверга, что герой г. Салова ничто иное, какъ варьяція на тему Дикихъ, Большовыхъ и прочихъ персонажей, съ вѣчно-свѣжимъ искусствомъ воплощенныхъ въ драмахъ и комедіяхъ Островскаго. Это только кажется съ перваго взгляда. Г. Саловъ умѣлъ внести въ характеръ своего героя новыя, оригинальныя черты. Предъ нами, правда, самодурство, но совсѣмъ другого склада, чѣмъ на замоскворѣцкой почвѣ. Облопошевъ, при всемъ самодурствѣ, лишенъ органической стихійной злостности, какою исполненъ, напримѣръ, Дикой. Это скорѣе самодуръ-фантазёръ, чѣмъ самодуръ-тиранъ. Онъ прогналъ свою жену, держитъ ее въ подвалѣ, но это не по тому, что онъ хочетъ извести ее во что бы то ни стало, измучить, отравить ей существованіе. Онъ искренно вѣритъ, что подвалъ— весьма недурное жилище, и въ Петербургѣ, напримѣръ, стоитъ не малыхъ денегъ. Здѣсь говоритъ не иронія сознательнаго злодѣйства, а натура мужика, кабатчика, еще не успѣвшаго научиться различать подвалъ отъ бель-этажа ради ихъ удобствъ, а не ради разницы между ними относительно барской жизни. Облопошевъ только на первое время увлекся «манеристыми барынями». Теперь онъ серьезно думаетъ о бракѣ и, не смотря на то, что всѣми силами молодится и даже краситъ волосы,— не затрудняется ссылаться на свой возрастъ. Стоитъ послушать его объясненіе съ молодой учительницей, чтобы за всѣмъ его самодурствомъ разглядѣть добрую долю какой-то непосредственности и оригинальнаго простодушія. Въ его рѣчахъ нѣтъ и слѣда чувственныхъ вожделѣній развратнаго старика и самонадѣянности слѣпого выскочки. Онъ весьма откровенно унижается предъ дѣвушкой. «Позвольте, не перебивайте меня»,—говоритъ Облопошевъ,—«дайте высказать вамъ все, что накопилось на душѣ!.. Точно-съ, сознаюсь, старенекъ я для васъ, но я еще не перестарокъ! Не подхожу я къ вамъ и по происхожденію... И это вѣрно-съ!.. Но за то я богатъ, Елена Петровна! Прежде Дубасово-то вашему роду принадлежало, а теперь оно принадлежитъ мнѣ. Будьте моею женою, и все мое будетъ принадлежать вамъ... Вотъ теперь извольте говорить вы, а я васъ буду слушать».

Не припоминается ли вамъ общее впечатлѣніе другого сватовства и также старика къ молодой дѣвушкѣ? Мы говоримъ *общее*: частности здѣсь различны и результаты сватовства не имѣютъ никакого сходства. Но не имѣютъ сходства по тому, что совершенно различно въ томъ и въ другомъ случаѣ были приняты предложенія. Смыслъ предложеній — одинаковъ. Въ комедіи Мольера одинъ изъ симпатичнѣйшихъ его героевъ говоритъ о своей молодой воспитанницѣ, мечтая жениться на ней:

Боже сохрани, ей сердце принуждать.
Я знаю хорошо, что старъ я передъ нею,
И требовать ея согласія не смѣю.
Коль обезпеченный и вѣрный мой доходъ
И дружба теплая, что ей старикъ даетъ,
По мнѣнію ея, достойны предпочтенья
И молодости лѣтъ, и страсти увлеченья,
Пускай беретъ меня; коль нѣтъ—свобода ей
Искать и выбирать супруга поюнѣй.

Самоотверженія, звучащаго въ послѣднихъ словахъ, мы не слышимъ отъ Облопошева. Сцена его сватовства кончается угрозами, которыя и приводятся въ исполненіе. Но къ этому концу Облопошева прямо вынуждаютъ кровныя оскорбленія, какими старая аристократка, бабушка учительницы, осыпаетъ «кабатчика, безнравственнаго торгаша». Въ первую минуту Облопошевъ даже будто чувствуетъ нѣкоторую робость и хочетъ оправдаться, какъ безъ вины виноватый: «Я никакой обиды внучкѣ вашей не сдѣлалъ-съ... Я только просилъ ихней руки-съ»... Въ устахъ типичнаго совершеннаго самодура такія рѣчи немыслимы. Только упорная брань старухи выводитъ, наконецъ, Облопошева изъ терпѣнія, и онъ начинаетъ грозить своей силой. Но позже, какъ и слѣдовало ожидать, онъ отдаетъ справедливость уму старухи и даже тому, что «она его такъ резонно отдѣлала». Все это вполнѣ вяжется съ общимъ характеромъ Облопошева и вноситъ въ личность самодура другую, свѣжую, симпатичную и глубоко-человѣческую черту. Здѣсь не малая заслуга авторской психологіи и глубины авторскаго таланта.

Важнѣе всего, что человѣчность Облопошева выдержана прекрасно въ теченіе всей драмы. Это—не посторонній, лишній придатокъ къ совсѣмъ другой основѣ характера, а органическое и цѣльное. При первомъ появленіи на сцену Облопошевъ шутитъ, обзываетъ жену крѣпкимъ словомъ, но сейчасъ же успокоивается, повинуясь дочери, не выносящей «всѣхъ этихъ сценъ». Дальше мы узнаемъ, какъ Облопошевъ учится «манерамъ» и «шику». Это ученіе напоминаетъ игру забавляющагося добродушнаго старика, выдающаго себя со всей своей наивностью и «необразованностью». И здѣсь же звучитъ совершенно серьезная нота. Оказывается, у Облопошева на столько хватило совѣсти, чтобы бросить забавляться съ «дамочками» и подумать иначе устроить свою жизнь: «Вѣдь, я

не нехристь», — говоритъ онъ адвокату, — «вѣдь, я крестъ ношу на себѣ, — мнѣ такія беззаконія творить не приходится... Кабы я молодой человѣкъ былъ, а то, вѣдь, я старикъ... того и гляди — подохнешь... Каково же мнѣ будетъ тамъ-то глазами-то хлопать!.. Хотѣлось бы, по божьему, законную жену имѣть, а не дамочку...» Во второмъ актѣ Облопошевъ въ присутствіи самой жены, еще яснѣе высказываетъ ту же идею. Онъ недоволенъ предложеніемъ адвоката устроиться иначе, помимо формальнаго развода. «Ты предлагаешь только разъѣхаться.... Это нынче въ большой модѣ!.. Чуть не понравился одинъ другому, крикнулъ извощика и — конецъ дѣлу!.. Жена сама по себѣ куралеситъ, а мужъ — самъ по себѣ... Ежели хотите, это очень просто и удобно!.. Но я человѣкъ не модный... Не тѣ уже лѣта мои, чтобы мнѣ модничать и куралесить... Мнѣ хотѣлось бы пожить семейною жизнью, въ благочестіи и какъ повелѣваетъ мнѣ совѣсть... Беззаконничать я намѣренія не имѣю. Мнѣ пора подумать и о будущемъ...»

Правда, эти думы Облопошева о будущемъ влекутъ несчастіе и позоръ его жены. Но онъ рѣшительно этого не понимаетъ. По его мнѣнію, дать женѣ послѣ развода пятьсотъ десятинъ земли, выстроить приличный хуторъ, надѣлить всѣмъ необходимымъ и вручить еще деньгами десять тысячъ — значитъ въ полномъ смыслѣ «облагодѣтельствовать» ее. Со стороны Облопошева всѣ эти награды — несомнѣнная жертва. И онъ не отступаетъ отъ нея, даже имѣя полную возможность сдѣлать это. Сынъ готовъ взять мать къ себѣ безъ всякаго вознагражденія. Облопошеву нравится этотъ поступокъ, но съ чисто *нравственной* стороны, — въ матеріальномъ отношеніи Облопошевъ и не помышляетъ эксплуатировать чувство своего сына.

Усвоеніе манеръ происходитъ крайне характерно. Облопошевъ какъ-то покорно, подъ часъ даже боязливо, приглядывается и прислушивается ко всякому, по его мнѣнію, «благородному» обращенію. Предъ нами происходятъ истинно-комическія сцены. Облопошевъ чувствуетъ особенное пристрастіе къ иностраннымъ словамъ, но у него «нѣтъ памяти» на нихъ, не смотря на то, что онъ аккуратно записываетъ каждое, вновь услышанное слово. Это — не шаржъ и не водевильный пріемъ. Все это какъ нельзя болѣе мирится со всѣмъ характеромъ Облопошева, гораздо болѣе смѣшного и комическаго, чѣмъ антипатичнаго и суроваго. Это въ полномъ смыслѣ «ворона, залетѣвшая не въ свои хоромы». Онъ не знаетъ, какъ ступить, что сказать и добродушнымъ смѣхомъ стремится затушевать свое смущеніе. Онъ и не думаетъ обижаться, когда его поправляютъ, и иногда не особенно деликатно, даже смѣются надъ нимъ. Онъ, нисколько не раздражаясь, благодаритъ за урокъ. Только обида, захватывающая однимъ ударомъ всю его жизнь, всю его натуру, въ родѣ упрековъ старухи-аристократки, выводитъ его изъ себя.

Отъ природы, слѣдовательно, это человѣкъ менѣе всего злой. Вся его вина въ отсутствіи нравственнаго развитія. Облопошевъ — въ полномъ смыслѣ толстокожее существо и не обладаетъ ни малѣйшей чувствительностью къ настоящему благородству. Стоитъ послушать, какъ онъ восхищается подвигами адвоката. Онъ разсказываетъ о нихъ, ни на минуту не задумываясь надъ ихъ нравственнымъ смысломъ. Мало этого, для него адвокатъ, явный проходимецъ и плутъ, — «прекраснѣйшій человѣкъ». Облопошева, какъ нравственно-невмѣняемаго ребенка или легкомысленную женщину, тѣшитъ перспектива внѣшняго успѣха. Онъ разсказываетъ учительницѣ про своего будущаго зятя: «Дѣло одно въ судѣ разбиралось! Какого-то негодяя защищалъ... Представьте! въ такое всѣхъ привелъ чувство-съ, что негодяй оказался прекраснѣйшимъ человѣкомъ... А потомъ по другому дѣлу: прекраснѣйшаго человѣка негодяемъ сдѣлалъ. Великій даръ имѣетъ... Ну, теперь дѣйствительно я понялъ-съ, за что имъ такія большія деньги платятъ-съ... стоитъ!..» И дальше слѣдуетъ чисто попугайское повтореніе остротъ адвоката на счетъ сходства адвокатскаго таланта, съ пѣніемъ Патти и соловья.

При такихъ взглядахъ, при такой нравственной грубости, Облопошевъ могъ бы надѣлать бездну зла — и дѣломъ, и словомъ. Отъ подобныхъ выходокъ, предъ какими не останавливается истый самодуръ, напримѣръ, Дикой, Облопошева удерживаетъ исключительно природное добродушіе. Облопошевъ имѣетъ всѣ основанія, съ своей точки зрѣнія, негодовать на сына, Петра. Петръ защищалъ мать, по словамъ сестры, постоянно грубилъ отцу по поводу его „благородныхъ“ предпріятій, былъ, наконецъ, прогнанъ и уѣхалъ на Уралъ. Пріѣзжаетъ Петръ къ матери безъ вѣдома отца, — и встрѣча этихъ двухъ „враговъ“ въ высшей степени интересна. Сынъ, какъ былъ, такъ и остается, въ сущности, самымъ почтительнымъ сыномъ. Облопошевъ не можетъ этого не сознавать и его свиданіе съ сыномъ, въ сущности, весьма мирное и даже симпатичное. Отецъ справляется о житьѣ-бытьѣ Петра, интересуется его планами насчетъ женитьбы, даже приглашаетъ къ себѣ. Заочно Облопошевъ тоже не особенно проявляетъ свое недовольство сыномъ. Онъ даже не знаетъ, чѣмъ укорить его въ самую критическую минуту. Напримѣръ, ему очень не нравятся визиты Петра къ учительницѣ, и онъ не находитъ другихъ словъ укоризны, кромѣ общаго замѣчанія „дерзокъ и неуважителенъ“. И дальше не знаетъ, что и сказать на ту же тему, и во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній прямо заявляетъ: „встрѣ-

чи эти не совсѣмъ для меня пріятны". Облопошеву и на умъ не приходитъ — произвести давленіе на Петра, прибѣгнуть къ средствамъ, привычнымъ для самодура.

Нѣтъ, если Облопошевъ и самодуръ, то совсѣмъ другаго склада, чѣмъ мы привыкли представлять подъ этимъ словомъ. И здѣсь, повторяемъ снова — оригинальная черта авторскаго творчества. Ее мы должны были отмѣтить съ особеннымъ вниманіемъ, какъ въ высшей степени интересное теченіе въ давно знакомомъ потокѣ. Интересъ оригинальнаго типа увеличился еще отъ того счастливаго обстоятельства, что охарактеризованная нами черта, была съ полнымъ успѣхомъ выдвинута прекраснымъ исполненіемъ роли на сценѣ Малаго театра.

Остальные персонажи комедіи не представляютъ интереса новизны. Всѣ эти характеры ясно и твердо выдержаны въ психологическомъ отношеніи — до мельчайшихъ подробностей. Хороша, напримѣръ, жена Облопошева, скромная, безобидная, но глубоко-честная и прямая старуха. Въ послѣднемъ отношеніи характеренъ ея отвѣтъ на одинъ изъ вопросовъ сына. Петръ, слыша объ интригахъ адвоката съ дочерью Облопошева, спрашиваетъ у матери: «Такъ не онъ ли и отца-то научилъ о разводѣ хлопотать?» Манефа Петровна отвѣчаетъ: «Ужь этого не знаю, Петя, хвастать не хочу». А между тѣмъ, именно адвокатъ долженъ казаться несчастной женѣ Облопошева самымъ ненавистнымъ человѣкомъ. Только одинъ разъ, при послѣднемъ прощаніи, уѣзжая съ сыномъ, она обращается къ адвокату, со словами: «Спасибо тебѣ, батюшка, премного благодарна!..» Это сказано со всею скромностью забитой, обездоленной женщины, но въ нихъ вложено столько наболѣвшаго чувства и проникновеннаго горя, что не выдерживаетъ даже адвокатъ и «съ скрежетомъ зубовнымъ» восклицаетъ *въ сторону*: «Нахалка!..»

Прекраснъ и ярокъ характеръ сына Облопошева, Петра,—юноши съ чуднымъ сердцемъ и нѣсколько наивнымъ умомъ. Особенно хороша его рѣчь къ матери въ минуту, когда Облопошевъ предлагаетъ ей получить вознагражденіе за разводъ. Въ этой рѣчи звучитъ въ высшей степени прекраснодушный идеализмъ, воспитанный въ глуши, на основахъ благородной натуры, съ очевиднымъ участіемъ хорошихъ книжекъ и, можетъ быть, добрыхъ людей. Это органическое идеальное настроеніе, вмѣстѣ съ нѣкоторой заученностью и книжностью рѣчи, прекрасно передано авторомъ въ словахъ Петра: «Нѣтъ, матушка, постойте, погодите!.. Продавать свое честное имя позорно... Пусть это дѣлаютъ тѣ, которые торгуютъ честью. Не нужны вамъ: ни земля, ни хуторъ, ни тѣ тысячи, которыя вамъ предлагаются... ежели ужь разводъ необходимъ, ежели ужь вопросъ этотъ не можетъ быть разрѣшенъ иначе... соглашайтесь, соглашайтесь... но сохраните свое достоинство и не берите ничего... можно еще пожертвовать своимъ честнымъ именемъ, но не продавать его. У васъ есть сынъ, матушка, который прокормитъ и успокоитъ васъ...»

Единственный характеръ въ драмѣ, возбуждающій нѣкоторыя недоумѣнія — дочь Облопошева, Агнія. Онъ, повидимому, несвободенъ отъ противорѣчій. Агнія до такой степени, на первый взглядъ, привязана къ отцу, что совершенно не понимаетъ смысла его обращенія съ женой. Даже когда Облопошевъ даетъ пощечину женѣ въ день Свѣтлаго праздника, въ отвѣтъ на ея желаніе похристосоваться съ нимъ,— Агнія обвиняетъ мать въ томъ, что она раздражаетъ отца. Въ вопросѣ о разводѣ она безусловно на сторонѣ отца и далека отъ малѣйшаго представленія о страданіяхъ матери. Что это—сознательная жестокость или корыстные разсчеты? Повидимому, ни то, ни другое. По крайней мѣрѣ, въ послѣднемъ актѣ Агнія не перестаетъ убѣждать Петра — остаться съ отцемъ. Это совершенно не въ ея интересахъ и она скорѣе всего молчала бы, если бы ясно понимала эти интересы и умѣла отстаивать ихъ. Въ концѣ драмы она получаетъ отъ отца векселя, но дѣлаетъ это исключительно по наущенію своего жениха и совершенно безсознательно повторяетъ даже его оговорку, что это „на время", „пока". Здѣсь мы имѣемъ дѣло прямо съ умственной невмѣняемостью. Но этотъ недостатокъ не могъ создать и нравственной невмѣняемости, при которой только и возможно отношеніе Агніи къ матери. Но тогда, чѣмъ же объясняется пристрастіе Агніи къ отцу? Въ драмѣ рѣшительно не видно такихъ качествъ Облопошева, чтобы онъ могъ привязать къ себѣ свою дочь. Во всякомъ случаѣ, мы имѣемъ дѣло съ какимъ-то проблематическимъ характеромъ, что, конечно, должно было повліять на трудность исполненія роли.

Что касается языка пьесы — объ этомъ излишне и говорить: литературность и живость его совершенно естественны у давнишняго беллетриста. Такія, напримѣръ, фразы, какія слышимъ въ разсказѣ приживалки о томъ, какъ ей отвѣтилъ мужичекъ насчетъ жителей извѣстной мѣстности: „Живется,—говоритъ,—намъ плохо, переселяться собираемся на Муру, а *настоящихъ господъ у насъ нѣтъ, а есть, говоритъ, купецъ Облопошевъ*"; такая рѣчь выхвачена прямо изъ жизни и обличаетъ человѣка, близко стоящаго къ изображаемой дѣйствительности. Языкъ самого Облопошева, смѣсь мужицкаго, отчасти кабацкаго, жаргона съ „иностранными словами" — украсилъ бы любой художественный разсказъ изъ жизни подобныхъ мѣщанъ во дворянствѣ. То же самое можно сказать и объ языкѣ старой аристократки, вообще

мѣтко и правдиво очерченной въ драмѣ. Основной признакъ литературнаго таланта — соотвѣтствіе рѣчи каждаго дѣйствующаго лица его характеру — проходитъ чрезъ всю драму г. Салова.

На сценѣ Малаго театра драма была обставлена очень удачно. Въ спектаклѣ, въ первый разъ въ теченіе нынѣшняго сезона, приняла участіе г-жа Медвѣдева въ роли „разорившейся аристократки", Шашковой.

Г-жа Медвѣдева, при первомъ выходѣ на сцену, была встрѣчена единодушными аплодисментами публики и съ обычнымъ искусствомъ внѣшней игры и глубиной психологической характеристики исполнила свою роль. Это было идеальное воплощеніе вѣкового аристократизма, въ которомъ все традиціонно и дышетъ слѣдами давно минувшаго — рѣчь, внѣшность, образъ мыслей.

Изъ остальныхъ исполнителей наибольшій успѣхъ имѣлъ г. Рыбаковъ, и успѣхъ былъ вполнѣ заслуженный. Артистъ какъ нельзя ближе подошелъ именно къ той характеристикѣ Облопошева, какую мы представили выше. Артистъ, съ полной увѣренностью и вполнѣ опредѣленно въ теченіе всей пьесы оттѣнялъ рядомъ съ самодурствомъ — такъ сказать, фантастичность своего героя, его простодушіе и несомнѣнно добрые элементы, присутствующіе въ его толстокожей натурѣ. Роль была обдумана артистомъ до послѣднихъ мелочей. Укажемъ для примѣра на два момента, принадлежащіе исключительно артисту; на нихъ авторъ даже не намекаетъ, а въ первомъ случаѣ даже противорѣчитъ пріему артиста. Облопошевъ впервые слышитъ отъ адвоката слово „гонораръ" и немедленно записываетъ въ записную книжечку. Послѣ записи у автора стоитъ ремарка „Прячетъ книжечку въ карманъ", потомъ уже слѣдуютъ слова Облопошева: „Ну, какой же ты положишь за это гонораръ?" Г. Рыбаковъ, произнося эту фразу, слово «гонораръ» читаетъ по записи. Это вполнѣ соотвѣтствуетъ съ признаніемъ самого Облопошева: „нѣтъ у меня памяти на эти иностранныя слова, а люблю". Поэтому онъ и говоритъ: «фейерверкъ *меланхолическаго* содержанія», вмѣсто *миѳологическаго*: онъ, очевидно, недавно услышалъ это слово и рѣшился для шику передъ барышней произнести его на память. Въ сценѣ Шашковой происходитъ не менѣе курьезная нѣмая сцена. На замѣчаніе Облопошева, что безъ родственниковъ скучно жить, Шашкова отвѣчаетъ: «Одинъ философъ сказалъ: я меньше всего одинъ — когда одинъ!» Облопошевъ не понялъ ни одного слова въ этомъ изрѣченіи и невольно обнаруживаетъ это необыкновенно-комическимъ недоумѣніемъ. Недоумѣніе это въ высшей степени тонко и ярко было выражено г. Рыбаковымъ. Прекрасно былъ исполненъ г. Рыбаковымъ весь послѣдній актъ. У артиста сказалось все чувство, на какое только способенъ Облопошевъ: чувство это долго было заглушаемо самодурными фантазіями, и теперь прорвалось на волю, когда въ глаза Облопошева заглянулъ страшный призракъ одиночества.

Роль Манефы Петровны, жены Облопошева, исполняла г-жа Садовская. Искусство артистки въ такихъ роляхъ давно извѣстно московской публикѣ. Г-жа Садовская въ извѣстные моменты достигаетъ высокаго драматизма, умѣетъ голосу и внѣшней игрѣ сообщить столько трогательности, столько искренней, задушевной правды, что самая будничная сцена превращается въ образцовое созданье сценическаго искусства. Съ какимъ, напримѣръ, увлекательнымъ чувствомъ въ первомъ актѣ передаетъ г-жа Садовская приживалкѣ о своемъ горемычномъ житьѣ-бытьѣ! Разсказъ длиненъ, но длинноты совершенно незамѣтны для слушателей. Здѣсь каждая фраза живетъ своей жизнью и каждое слово доходитъ до впечатлительности зрителя. Мимика артистки стоитъ на равной высотѣ съ ея рѣчью и игрой. «Мертвыхъ» моментовъ въ роли артистки нѣтъ, пока артистка на сценѣ: она, и не произнося ни слова, продолжаетъ все также жить окружающимъ и даже трогать зрителей этой молчаливой жизнью. Такова сцена во время визита адвоката. Конецъ сцены идетъ безъ рѣчей Манефы Петровны: говорятъ Агнія и Петръ, — но намъ достаточно взглянуть на исполнительницу роли, чтобы увидѣть, до какой степени захватываетъ бѣдную женщину все, происходящее вокругъ, и какъ глубоко отзывается въ ея сердцѣ каждое слово, произносимое ея дѣтьми. Тамъ же, гдѣ въ распоряженіи артистки всѣ рессурсы сценической игры, гдѣ ей дана дѣйствительно драматическая рѣчь, гдѣ въ ея распоряженіи сильная сцена, — г-жа Садовская умѣетъ производить совершенную иллюзію драмы на почвѣ современныхъ, далеко не всегда литературныхъ, драматическихъ произведеній. Пьеса г. Салова въ этомъ случаѣ остается исключеніемъ — и роль артистки должна была оказаться особенно благодарной. Особеннымъ драматизмомъ и реальной задушевностью игры поражала сцена встрѣчи Манефы Петровны съ сыномъ.

Въ этомъ случаѣ старался помочь артисткѣ г. Ильинскій, исполнявшій роль Петра. Артистъ въ общемъ вѣрно понялъ роль, вѣрно оцѣнилъ, такъ сказать, психологическій составъ личности Петра: его наивный, порывистый, если можно такъ выразиться — первобытный идеализмъ въ чувствахъ и мысляхъ, извѣстную ширь въ пріемахъ, воспитанные ранней самостоятельной жизнью на Уральскомъ заводѣ; все это было замѣчено артистомъ и внесено въ роль. Отдѣльно взятая, эта роль была бы, можетъ быть, удовлетворительна. Но сценическое исполненіе пьесы имѣетъ свои законы; эти законы настоятельно требуютъ жертвъ отъ каждаго исполнителя ра-

ди общей цѣлостности, что называется, ensemble'я. Г. Ильинскій именно и нарушилъ это требованіе. Его форсированный тонъ, слишкомъ размашистая игра, слишкомъ густыя краски въ самыхъ драматическихъ положеніяхъ съ сильной примѣсью слезливаго меладраматизма,—дѣлали роль Петра какимъ-то пятномъ на общемъ фонѣ. Слово это мы употребляемъ отнюдь не въ смыслѣ порицанія самаго исполненія г. Ильинскаго, отдѣльно взятаго, а въ смыслѣ—несоотвѣтствія этого исполненія общему тону спектакля. Въ этомъ печальная ошибка г. Ильинскаго, помѣшавшая ему имѣть гораздо большій успѣхъ, чѣмъ онъ имѣлъ. На сценѣ Малаго театра—рядомъ съ такими исполнительницами, какъ г-жа Медвѣдева и г-жа Садовская—всякій диссонансъ особенно рѣзко бросается въ глаза.

Г-жа Уманецъ-Райская въ совершенствѣ постигла эту тайну. На долю артистки досталась самая неудачная роль во всей пьесѣ; исполнительницѣ приходилось скользить между всевозможными недомолвками и даже противорѣчіями, допущенными авторомъ въ характерѣ этого персонажа. Артистка съ успѣхомъ вышла изъ затрудненія. Съ самаго начала она взяла тонъ крайне легкомысленной, ни къ чему серьезно не относящейся барышни, съ нѣкоторой примѣсью précieuse ridicule, что совершенно естественно въ дочери Облопошева. Особенно рискованнымъ моментомъ было поведеніе Агніи въ послѣднемъ актѣ, гдѣ она уговариваетъ брата остаться съ отцомъ—въ явный ущербъ ея интересамъ. Г-жа Уманецъ-Райская продолжала выговаривать эти убѣжденія особеннымъ тономъ дѣвицы, для которой рѣшительно все равно, потому что она одинаково ничего не понимаетъ и ничего глубоко не чувствуетъ.

Съ большой граціей и теплотой чувства исполняла г-жа Яблочкина 2-я роль сельской учительницы, аристократической барышни. Вся роль построена на изящномъ, чисто свѣтскомъ тактѣ бѣдной дѣвушки, попавшей въ среду менѣе всего изящную и свѣтскую. Рядомъ со всѣмъ этимъ тактомъ исполнительница умѣла оттѣнить нѣжное, любящее сердце Елены Петровны. И здѣсь опять была соблюдена художественная мѣра: въ моментъ смерти бабушки мы не видѣли никакихъ потрясающихъ сценъ со стороны внучки, не слышали душу раздирающихъ воплей ни видѣли ни истериковъ, ни обмороковъ. Съ другой стороны—сцена съ Петромъ, признанія въ любви, вышла простой и сердечной.

Роль приживалки, Θеклуши, исполнитъ г-жа Полянская молодая артистка сумѣла придать яркую типическую окраску роли, исполнительница, очевидно, обладаетъ всѣми данными для успѣшной артистической дѣятельности. Въ драму введена эпизодическая роль доктора. Ее исполнялъ начинающій артистъ г. Рыжовъ, придавъ фигурѣ своего персонажа достаточную типичность, и—характерный языкъ, которымъ говоритъ докторъ въ пьесѣ, не ускользнулъ отъ тщательнаго вниманія молодого исполнителя.

Ив. Ивановъ.

«Димитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», драматическая хроника Островскаго.

раматическая хроника „Димитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій" принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Островскаго. Она можетъ уступать драматизмомъ содержанія, сценичностью, глубиной психологическаго анализа, яркостью типовъ бытовымъ драмамъ и комедіямъ покойнаго писателя. Но она обладаетъ своими достоинствами,—и они дѣлаютъ ее истиннымъ украшеніемъ, небогатой русской исторической поэзіи и сцены.

Прежде всего, Островскій безусловно равнодушенъ къ внѣшнимъ эффектамъ и романтическимъ вымысламъ. Онъ остается на строго исторической почвѣ. Его хроника не только драматизированная исторія,—она точное воплощеніе извѣстныхъ, наукой добытыхъ, взглядовъ на самое событіе и его участниковъ. Взгляды эти далеко не отличаются полнотой, отсутствіемъ противорѣчій и недомолвокъ. Напротивъ, главное дѣйствующее лицо до сихъ поръ остается для русской исторической науки въ полномъ смыслѣ „незнакомцемъ", хотя и очень интереснымъ. Вопросъ о Димитріи Самозванцѣ рѣшался безчисленное число разъ, продолжаетъ рѣшаться до послѣднихъ дней,—и все-таки остается вопросомъ.

Можетъ быть, именно эта загадочность счастливаго авантюриста, или несчастнаго, дѣйствительно московскаго, царевича—есть и такія мнѣнія—и создала въ художественной литературѣ столько произведеній на тему его жизни и личности. Димитрій Самозванецъ нашелъ себѣ поэтовъ не только въ русской литературѣ. Имъ занимались на за-

падѣ и даже на самыхъ крайнихъ предѣлахъ западной Европы. Испанскій драматургъ Лопе де Вега посвятилъ ему драму, Шиллера долго увлекала мысль написать историческую трагедію изъ жизни русскаго Самозванца, но великій поэтъ успѣлъ только набросать нѣсколько сценъ съ пропусками и начертить общій планъ трагедіи. Но мысль не пропала безслѣдно. Цѣлый рядъ нѣмецкихъ поэтовъ брался продолжать начатое Шиллеромъ,—и первый среди этихъ поэтовъ—Гёте. Никому, и въ томъ числѣ Гёте, не удалось воскресить образы, намѣченные Шиллеромъ: тайну ихъ жизни поэтъ унесъ съ собой въ могилу. Но и въ этихъ недоконченныхъ отрывкахъ, въ этомъ едва набросанномъ планѣ, личность главнаго героя рисуется ярко и, съ извѣстной точки зрѣнія, вполнѣ цѣльно.

Въ русской литературѣ также существуетъ не мало драматическихъ драмъ о Самозванцѣ. Въ знаменитой драмѣ Пушкина — его фигура настолько драматична и жизненна, насколько это было доступно таланту великаго поэта. Мы не будемъ перечислять подробно другихъ произведеній, посвященныхъ Самозванцу: напомнимъ большую трагедію Хомякова „Димитрій Самозванецъ“. Именно эту трагедію мы называемъ потому, что хроника Островскаго имѣетъ съ ней столько общихъ чертъ, что невольно возникаетъ мысль о вліяніи одного произведенія на другое. Подробное сравненіе не входитъ въ нашъ планъ; укажемъ одну изъ самыхъ яркихъ сценъ, весьма пространную у Хомякова и повторенную Островскимъ въ сокращенномъ видѣ: сцену Димитрія съ дьякомъ Осиповымъ. Осиповъ обличаетъ царя въ самозванствѣ и высказываетъ публично взглядъ нашихъ лѣтописей на происхожденіе Лжедимитрія. Сцена оканчивается арестомъ Осипова и жалобой на „безчувственный народъ московскій“, не цѣнящій милостиваго правленія. У Островскаго на этомъ и кончаются наши свѣдѣнія о судьбѣ Осипова; у Хомякова—мы узнаемъ о пыткахъ, о допросахъ на счетъ сообщниковъ. Вообще, вся сцена важна, какъ предвѣстіе бури, трагическаго конца Лжедимитрія. Такъ ее и понимаетъ Самозванецъ у Хомякова.

Возвратимся къ началу хроники Островскаго.

Труднѣйшая и, въ то же время, несомнѣнно самая интересная задача въ исторической драмѣ—роль народа. Народъ вездѣ игралъ первостепенную роль въ эпоху смутъ родной страны, можно сказать—невольнымъ движеніемъ души, инстинктомъ отзывался на страданія и грядущую судьбу родины. Это прекрасно понималъ Шекспиръ. Онъ удѣлялъ много мѣста народу въ своихъ драмахъ. Въ устанарода онъ вкладывалъ самыя зрѣлыя, самыя здравыя сужденія о великихъ историческихъ минутахъ. У англійскаго поэта постоянно

Молва народа
Бѣжитъ впередъ предъ всякою невзгодой,—

и въ этой молвѣ часто слышится непогрѣшимый взглядъ на мимоидущія событія. Шекспиръ, воплощая въ своихъ историческихъ драмахъ междоусобицы англійскихъ феодаловъ, бурныя смѣны королей — никогда не забываетъ сообщить намъ, какъ все это отражается на народѣ, его настроеніяхъ и чувствахъ. Понять истинное настроеніе народа въ критическій моментъ извѣстнаго событія — великій даръ авторской психологіи. Не даромъ Бѣлинскій восхищался этимъ даромъ у Пушкина по поводу момента, совершенно не драматичнаго на сценѣ и мало замѣтнаго даже въ чтеніи, но обличающаго въ поэтѣ глубокое знаніе народной души. Въ концѣ пушкинской хроники „Борисъ Годуновъ“, послѣ убійства семьи Годунова, Мосальскій обращается къ народу съ слѣдующими словами: „Народъ! Марія Годунова и сынъ ея Ѳеодоръ отравили себя ядомъ. Мы видѣли ихъ мертвые трупы“. Послѣ этихъ словъ слѣдуетъ ремарка: „*Народъ въ ужасѣ молчитъ*. Мосальскій продолжаетъ: „Что-жь вы молчите? Кричите: Да здравствуетъ царь Димитрій Ивановичъ!“ Въ отвѣтъ на этотъ крикъ—*народъ безмолвствуетъ*. Въ этомъ безмолвіи слышится краснорѣчивый и неотвратимый приговоръ надъ новымъ злодѣйствомъ и обманомъ, смѣнившимъ старое преступленіе. Именно съ этого молчанія должна была начаться драма Самозванца. Стоило заговорить народу,—и въ судьбѣ Лжедимитрія не могло быть сомнѣнія. Хроника Островскаго начинается какъ будто съ того момента, гдѣ прерывается драма Пушкина. На крикъ Мосальскаго народъ отвѣтилъ безмолвіемъ, но быстрое развитіе событій должно было прервать безмолвіе,—народъ долженъ былъ заговорить.

И народъ заговорилъ.

Это первая сцена у Островскаго. Умами народа владѣетъ смута. Одни радуются вступленію на престолъ „царевича прирожденнаго“, другіе смущены странной обстановкой, сопровождающей вступленіе Димитрія на родительскій престолъ. Островскій пользуется обычнымъ пріемомъ русскихъ поэтовъ, воспроизводившихъ московскую старину. Тотъ взглядъ, которому суждено восторжествовать среди народа, вложенъ въ уста юродиваго. Это неизмѣнно идетъ со временъ Пушкина; у Островскаго фигурируетъ даже и „копѣчка“. Здѣсь ничего нѣтъ оригинальнаго. Оригинальна роль калачника, типическаго молодца старой Руси, смѣлаго, открытаго,—не казака только потому, что „воровать не гораздъ“. Только въ силу этой неспособности калачникъ остается „земскимъ человѣкомъ“ и приметъ горячее участіе въ предстоящей смутѣ. Это олицетвореніе самыхъ свѣжихъ жизненныхъ элементовъ московскаго народа, олицетвореніе его политической отзыв-

чивости и патріотическаго чувства. Калачникъ впослѣдствіи станетъ правой рукой Шуйскаго. Это два народныхъ типа—юродивый и московскій „общественный человѣкъ“, третій—еще интереснѣе. Онъ не похожъ ни на юродиваго, ни на калачника, хотя, очевидно, у него есть черты того и другого. Это дьякъ Осиповъ, упомянутый выше.

По необыкновенно развитому религіозному чувству, Осиповъ сильно напоминаетъ юродиваго. По энергическому проявленію натуры — онъ скорѣе похожъ на калачника. Это и есть самый московскій изъ всѣхъ московскихъ людей эпохи смутъ XVII вѣка.

Осипова въ сильнѣйшей степени смущаетъ все, происходящее не по искони заведенному обычаю, особенно если новизна противорѣчитъ религіозному складу московской старины. Осипову ненавистны болѣе всего „пѣсни“ и „бѣсовское гудѣніе“,—ненавистны, какъ „крещеному русскому“ человѣку. Въ этихъ двухъ словахъ сказалось все міросозерцаніе Осипова: религіозность, доходящая до фанатизма, и консерватизмъ, исключающій изъ дѣйствительности все, что не напоминаетъ болѣе или менѣе отдаленнаго прошлаго. Здѣсь, среди этихъ людей, Самозванецъ долженъ былъ встрѣтить самыхъ опасныхъ враговъ — и погибнуть именно въ борьбѣ съ ними.

Вѣкъ спустя аналогичная борьба возобновилась со стороны безусловно законнаго владыки московскаго престола, со стороны великаго преобразователя Россіи. Осиповы не отступили и предъ сопротивленіемъ Петра, фанатично, отчаянно, шагъ за шагомъ защищали старину и дѣдовскіе обычаи. Но Петръ былъ не Лжедимитрій, и его царствованіе не было однимъ изъ актовъ междуцарствія и смуты. Но уже изъ того, какую борьбу долженъ былъ вынести Петръ, можно судить, какая опасность предстояла Самозванцу. Для него единственнымъ спасеніемъ, если только вообще было возможно какое-либо спасеніе—являлся крайній, предначертанный консерватизмъ во всемъ—въ частной жизни, въ политическихъ предпріятіяхъ. Шиллеръ это понялъ во всей полнотѣ. У него король Сигизмундъ даетъ такіе совѣты Димитрію:

Вы на Руси явились изъ чужбины,
Явилися подъ вражескимъ оружьемъ —
Сумѣйте-жь, чтобъ про это позабыли,
Чтобъ признали васъ родичемъ Москвы,
И мѣстные обычаи уважьте.
Блюдите слово, данное полякамъ:
На новомъ тронѣ нуженъ старый другъ;
Иначе та же самая рука,
Что вознесла, и ниспровергнуть можетъ.
Но помните, что подражать не надо:
Обычай, чуждый для страны, не въ прокъ.

То же самое повторяетъ патеръ Квицкій въ драмѣ Хомякова. На замѣчанія Марины и Квицкаго о томъ, что при дворѣ не соблюдаются старинные обычаи, Димитрій нетерпѣливо замѣчаетъ:

Что-жь? Быть слугой, у черни быть рабомъ,
Носить ярмо преданій суевѣрныхъ,
И жертвовать привычкой долгихъ лѣтъ?

Патеръ Квицкій отвѣчаетъ:

О, государь, ты мыслишь благородно,
Храня въ душѣ высокій плодъ наукъ;
Но, оскорбивъ народа предразсудки,
Въ немъ не ищи опоры и любви;
Жди мятежей и злобы ядовитой
И зрѣющей къ возстанію вражды!
Повѣрія ему дороже вѣры.

Осипову одинаково дороги и вѣра, и повѣрья, — только повѣрья, по своей темнотѣ, онъ возводитъ до уровня вѣры, совершенно одинаково ненавидя и католичество, какъ религію, и такія, сравнительно, мелочи, какъ пѣсни и музыку. Эта ненависть и пришла на помощь Шуйскому. У Островскаго князь съ замѣчательнымъ искусствомъ старается подѣйствовать прежде всего на религіозное сознаніе такихъ фанатиковъ, какъ Осиповъ, отзываясь о Димитріи: „Антихристъ онъ или его предтеча“. Одно это слово повергаетъ Осипова въ настоящее отчаяніе. Онъ говоритъ:

Ты, бояринъ,
Меня въ тоску вогналъ и закручинилъ,
До слезъ довелъ; мнѣ жизнь теперь постыла.

И Осиповъ не вынесетъ борьбы. Явится предъ самого Димитрія—обличать его въ еретичествѣ и требовать себѣ мученій и казни. Осиповъ, конечно, интересуется происхожденіемъ „антихриста“, и Шуйскій даетъ ему вполнѣ соотвѣтствующее объясненіе. Шуйскому нѣсколько разъ приходится отвѣчать на подобный вопросъ, и онъ даетъ діаметрально противоположные отвѣты, опровергая самого себя. Осиповъ спрашиваетъ, не чернецъ ли Самозванецъ?—Шуйскій совершенно отрицаетъ эту догадку, и приводитъ доводы, постоянно повторяемые сторонниками мнѣнія, что Самозванецъ—дѣтище западноевропейскихъ враговъ Россіи, и прежде всего, іезуитовъ. Вотъ слова Шуйскаго:

Ну, нѣтъ, не чернецомъ онъ смотритъ...
Ошиблись мы съ Борисомъ. Монастырской
Повадки въ немъ не видно. Рѣчи быстры
И дерзостны, и поступью проворенъ,
Войнолюбивъ и смѣлъ, очами зорокъ,
Орудуетъ доспѣхомъ чище ляховъ,
И на коня взлетаетъ, какъ татаринъ;
А чернеца не скоро ты обучишь
Вертѣть конемъ ногайскимъ или саблей?

Дальше слѣдуетъ ссылка на внѣшность Самозванца, по мнѣнію Шуйскаго, совершенно невозможную при царскомъ происхожденіи:

Онъ—воръ, не царь, и сходства очень мало
Съ покойникомъ; не царская осанка,
Вертлявъ, и говорливъ, и безбородъ,
Обличіе и поступь препростыя,
Не сановитъ, да и лѣтами старше.

Выходитъ, слѣдовательно, что Лжедимитрій какого-то невѣдомаго, можетъ быть даже совсѣмъ нерусскаго происхожденія;—описаніе невольно наталкиваетъ на предположеніе, что Шуйскій имѣетъ предъ глазами фигуру казака или нѣчто родственное. И въ исторіи были предположенія, искавшія родины Лжедимитрія по разнымъ южнымъ странамъ Европы—въ Валахіи и въ другихъ южныхъ странахъ....

Но черезъ нѣсколько времени Шуйскій, повидимому, забываетъ, что говорилъ Осипову, и въ критическую минуту заговора объявляетъ народу:

Не царь, а воръ, *разстрига* утвердился.

Это уже совсѣмъ другое представленіе, вполнѣ совпадающее съ лѣтописнымъ, съ представленіемъ Карамзина, Пушкина и многихъ новѣйшихъ историковъ.

Для полноты внѣшняго обзора Самозванца приведемъ отзывы современниковъ. Эти отзывы, въ общемъ, довольно согласны другъ съ другомъ и нельзя не сознаться, что весьма близко отвѣчаютъ характеристикѣ Самозванца въ томъ видѣ, въ какомъ ее изложилъ Шуйскій Осипову.

Самозванецъ былъ средняго, почти низкаго роста, худощавый, сложенъ атлетически. Лицо некрасивое, но довольно моложавое съ темно-голубыми глазами, волосы зачесаны вверхъ («по студенчески», выражается одинъ новѣйшій историкъ Лжедимитрія),—съ небольшими свѣтлорусыми кудрями на вискахъ. Онъ дурно произносилъ нѣкоторыя русскія слова, и часто вставлялъ въ рѣчь, какъ бы для прикрасы или оживленія, польскія фразы. Въ немъ замѣчалось знакомство съ высшимъ свѣтомъ. Его самоувѣренность и какая-то граціозная наглость, его пылкость и славолюбіе, не знавшія границъ, замѣняли въ немъ то неизъяснимое величіе, въ которомъ другіе, пожалуй, готовы были ему отказывать. Въ устройствѣ ли эффектныхъ парадовъ, въ политическихъ-ли своихъ замыслахъ, онъ любилъ все дѣлать en grand, являлся истиннымъ артистомъ. Онъ былъ знатокомъ въ драгоцѣнныхъ камняхъ и рѣдкихъ вещахъ, и отличался вкусомъ; какая-то беззавѣтность составляла отличительную и самую выдающуюся сторону его характера. Въ счастливыхъ обстоятельствахъ жадный къ роскоши, къ чувственнымъ удовольствіямъ, напоминавшій по безумію безумныхъ римскихъ императоровъ, онъ въ походѣ, лучше другого казака, подкладывалъ себѣ подъ голову сѣдло вмѣсто подушки и засыпалъ спокойно. Являясь въ царственной обстановкѣ горделивѣе и неприступнѣе всѣхъ другихъ монарховъ въ мірѣ, онъ при случаѣ и самъ, обидѣвшему его сорванцу давалъ оплеуху и ссѣкалъ голову. Когда въ Тайницкомъ выпустили медвѣдя, онъ не утерпѣлъ, чтобъ не налетѣть на него съ рогатиной, и убилъ на мѣстѣ. Эта-то беззавѣтная лихость кидается въ немъ въ глаза и со стороны нравственной. Трудно представить себѣ въ одномъ и томъ-же лицѣ болѣе капризное, какое-то, исключающее всякій характеръ, сочетаніе и злыхъ, и добрыхъ свойствъ: въ немъ поражаетъ легкомысліе разврата и почти безразличіе къ добру и злу. Отличаясь рѣдкой проницательностію въ людяхъ, онъ являлся сущимъ младенцемъ относительно самого себя. Вмѣстѣ съ тѣмъ, часто видали на его лицѣ подолгу останавливавшееся какое-то угрюмое, глубоко-задумчивое выраженіе. Онъ былъ воинъ: когда подводили лошадь къ его крыльцу, онъ едва ухватывался за поводъ, и уже его видѣли мчавшимся [1]).

Это описаніе менѣе всего наводитъ на мысль, что на московскій престолъ попалъ какой-то бѣглый монахъ послѣ цѣлаго ряда едва вѣроятныхъ приключеній и воинскихъ подвиговъ. Но, при всемъ этомъ, сторонники традиціоннаго мнѣнія о Гришкѣ Отрепьевѣ остаются при своемъ. Новѣйшій изслѣдователь [2]) совершенно согласенъ съ возраженіемъ, высказаннымъ еще въ «Исторіи» Карамзина—на счетъ воинственныхъ талантовъ Самозванца. Карамзинъ пишетъ: «Возраженіе, что келія не производитъ витязей, уничтожается исторіей юности Отрепьева. Одѣваясь инокомъ, не велъ ли онъ жизни смѣлаго дикаря, скитаясь изъ пустыни въ пустыню, учась безстрашію, не боясь въ дремучихъ лѣсахъ, ни звѣрей, ни разбойниковъ, и, наконецъ, самъ бывъ разбойникомъ подъ хоругвіей казаковъ Днѣпровскихъ».

Хомяковъ будто имѣлъ предъ глазами эти строки, когда писалъ такой діалогъ между Мариной Мнишекъ и ея соперницей, Розой Лесской. Марина говоритъ:

Въ Димитріи едва ли красоту
Отыщетъ взоръ, любовью ослѣпленный:
Угрюмый видъ и грубыя черты,
И волоса на головѣ, какъ пламя.

Роза отвѣчаетъ: «Но ловокъ онъ». *Марина:* «Да, ловкость *казака*». *Роза:* «Краснорѣчивъ». *Марина:* «Да, рѣчь семинариста».

Одинъ изъ иностранныхъ источниковъ сообщаетъ, что Лжедимитрій, живя среди поляковъ, учился владѣть конемъ и мечомъ, скакалъ, стрѣлялъ, билъ, рубилъ, участвовалъ въ играхъ воинскихъ. Эти упражненія могли продолжаться около двухъ лѣтъ, пока Отрепьевъ жилъ въ Польшѣ. Потомъ слѣдовалъ періодъ борьбы за московскій престолъ. Самозванецъ окончательно могъ усвоить тѣ качества, о которыхъ гово-

[1]) „Правда о Лжедимитріи", статья Н. Павлова (*Русскій Архивъ*, 1886, II, 543).

[2]) „Изслѣдованіе о личности перваго Лжедимитрія", П. Казанскаго (*Русскій Вѣстникъ*, 1877, IX—X).

рятъ историческіе источники и Шуйскій въ хроникѣ Островскаго. Во всякомъ случаѣ, предположеніе, будто монахъ не могъ усвоить воинской науки, если бы оно и было въ общемъ справедливо, не на столько важно, чтобы только на этомъ основаніи признать Самозванца полякомъ или казакомъ.

Есть болѣе серьезное возраженіе противъ того, что Самозванецъ былъ ни кто иной, какъ чудовскій монахъ Григорій Отрепьевъ.

Шуйскій говоритъ, что Самозванецъ лѣтами старше Димитрія царевича. По тщательнымъ изслѣдованіямъ онъ старше также и того самаго Отрепьева, съ которымъ его отождествляютъ. На основаніи самихъ лѣтописей можно быть увѣреннымъ, что Григорію Отрепьеву въ моментъ вступленія Самозванца въ Москву, могло быть никакъ не больше 17 лѣтъ. Между тѣмъ, Самозванцу никто не даетъ меньше 23 – 24 лѣтъ, а нѣкоторые очевидцы прямо говорятъ, что ему «по крайней мѣрѣ тридцать лѣтъ» [1]).

Не смотря на все это, нѣтъ возможности придти къ какому-либо опредѣленному выводу, и Островскій, можетъ быть, не безъ умысла заставилъ Шуйскаго высказать два совершенно противоположныхъ мнѣнія на счетъ происхожденія Самозванца. Шуйскій, какъ и вообще всѣ въ Москвѣ, былъ крайне нетвердъ относительно этого вопроса. Только самъ Лжедимитрій могъ рѣшить его. Но сами же убійцы помѣшали ему сдѣлать это. У Островскаго Димитрій предъ смертію обращается къ Шуйскому съ слѣдующими словами:

Ты, Шуйскій,
Мятежниковъ собралъ! Пойдемъ къ народу,—
На лобное къ мятежникамъ твоимъ! ..
Я не боюсь, я правъ, пускай разсудятъ
Меня съ тобой! Я отдаюсь на волю
Народную....

А передъ тѣмъ, на вопросъ Димитрія Шуйскаго, отвѣчаетъ со всей свойственной ему отвагой и самоувѣренностью:

Я – сынъ царя Ивана
Василича, твой царь и повелитель.
Ты не узналъ меня, холопъ!

Это—явная ложь предъ смертію, явное нахальство обманщика или во всякомъ случаѣ нѣчто, родственное съ нахальствомъ. Въ своемъ «воровствѣ» Лжедимитрій сознается наединѣ съ самимъ собой не одинъ разъ, и даже въ минуту народнаго бунта, когда до него долетаетъ слово «воръ», онъ въ отчаяніи кричитъ:

Не воръ! Не воръ! О wszyscy djaЬli! Знали
И прежде вы... Зачѣмъ же я на тронѣ!
Зачѣмъ меня вы прежде не убили,
Пока я былъ ничтоженъ, какъ и вы!

У Хомякова Лжедимитрій умираетъ съ болѣе покорнымъ настроеніемъ. Онъ даже на вопросъ, кто онъ, отвѣчаетъ:

На площади, предъ внемлющимъ народомъ
Я истину открою.

Но пораженный выстрѣломъ, онъ успѣваетъ проговорить:

О Господи! Будь кроткимъ судіею
Моихъ грѣховъ.....

Изъ исторіи извѣстна только просьба Самозванца—пустить на площадь говорить народу. Но что онъ сказалъ бы народу и чѣмъ онъ думалъ оправдаться,—осталось тайной. Каждый почти поэтъ, каждый историкъ по-своему разрѣшаютъ эту тайну и не только на счетъ происхожденія Самозванца, но даже на счетъ его нравственной личности. Мы это могли заключить изъ различныхъ картинъ смерти Самозванца у двухъ авторовъ. У Островскаго умираетъ дерзкій, самоувѣренный авантюристъ, рѣшившій до конца играть въ темную игру. Судя по предсмертному обращенію къ Шуйскому, можно думать, что Лжедимитрій и съ лобнаго мѣста сталъ бы увѣрять народъ въ своемъ царственномъ происхожденіи. Отъ Самозванца, какимъ онъ умираетъ въ другой драмѣ, въ драмѣ Хомякова, можно ждать чего-то другого, можетъ быть, болѣе искренняго покаянія. Нечего и говорить, что, сообразно съ тѣмъ или другимъ результатомъ, мѣняется и общій взглядъ на личность Лжедимитрія.

Но какъ бы эти взгляды ни были различны,—*у поэтовъ* Самозванцу въ высшей степени посчастливилось. Трудно объяснить, почему. Можетъ быть, таинственность, окружающая судьбу смѣлаго борца за престолъ, небывалая и, во всякомъ случаѣ, крайне интересная исторія появленія царя въ лицѣ какого-то темнаго проходимца: все это должно было увлечь поэтическое воображеніе. Кромѣ того, Самозванецъ не былъ лишенъ качествъ, которыя могли просто ослѣпить, заставить отнестись снисходительно или просто равнодушно къ его темнымъ сторонамъ.

Прежде всего, всюду,—у всѣхъ авторовъ драмъ—Лжедимитрій является въ полномъ смыслѣ рыцаремъ и романтическимъ героемъ. Отъ этой, такъ сказать, общей программы не отступаетъ ни одинъ авторъ, а нѣкоторые даже преувеличиваютъ до крайней степени рыцарственную обаятельность Самозванца. Нѣмецкій поэтъ вообще крайне лирически настроенъ не только относительно Самозванца. Напримѣръ, о Россіи у него вложенъ такой отзывъ въ уста польскаго короля:

Царевичъ! вамъ сильнѣйшее орудье
Дастъ Русь. Щитомъ вамъ будетъ грудь народа.
Русь побѣдима развѣ только Русью.

На этомъ фонѣ самая гордая и даже самая величественная фигура—Самозванецъ. Уже его первое появленіе на сцену. предъ лицо короля и сейма, исполнено надменности. Онъ, не

[1]) „Правда о Лжедимитріи“, ib , стр. 561.

снимая шапки, привѣтствуетъ блестящее собраніе, и становится „почти спиной“ къ королевскому трону. Его рѣчи и осанка являются едва ли не самымъ неопровержимымъ доказательствомъ его притязаній. Архіепископъ Гнѣзненскій говоритъ:

Князь! ты передъ нами
Предсталъ, какъ сынъ законный Іоанна,
Твоя наружность и слова согласны
Съ такимъ высокомѣрнымъ притязаньемъ.

И, не много спустя, архіепископъ снова поддерживаетъ это впечатлѣніе:

..... Я вижу—благороденъ
Ты, юноша! По голосу, по рѣчи
И по осанкѣ—видимо не лжецъ.

Шиллеръ, очевидно, не зналъ въ точности русскихъ историческихъ источниковъ, и не хотѣлъ, вѣроятно, буквально слѣдовать иностраннымъ. Нѣмецкому поэту въ лицѣ Самозванца рисовался второй Донъ Карлосъ. Чувство и мысль Димитрія не менѣе благородны, чѣмъ его внѣшность. Онъ говоритъ:

Я выросъ, вѣдь, въ бездольѣ. Я узналъ,
Что только узы чувства и пріязни
Людей взаимно межъ собой связуютъ.

Программу своей будущей правительственной дѣятельности онъ высказываетъ въ слѣдующихъ словахъ:

Я здѣсь свободу сладкую вкусилъ—
Перенести ее хочу въ отчизну:
Невольнымъ воля! Стыдно мнѣ царить
И властвовать надъ рабскими душами!

Русскіе поэты не знаютъ увлеченія внѣшностью Самозванца, но единодушно надѣляютъ его натурой пылкой, романтической, благородной въ своихъ порывахъ.

Прежде всего, отношенія Самозванца къ Маринѣ, неизмѣнно у всѣхъ авторовъ принимаютъ одну и ту же форму: онъ—жертва увлеченія, жертва бурной безотчетной страсти, она—холодная, практически-разсчетливая, честолюбивая кокетка. У Пушкина—это идеальный герой юношескаго романа. Онъ въ любви Марины ищетъ жизни и утѣшенія:

О, дай забыть хоть на единый часъ
Моей судьбы заботы и тревоги!
Забудь сама, что видишь предъ собой
Царевича, Марина! Зри во мнѣ
Любовника, избраннаго тобою,
Счастливаго твоимъ единымъ взоромъ.
О, выслушай моленія любви!
Дай высказать все то, чѣмъ сердце полно!

Пушкинъ былъ убѣжденъ, что любовь къ Маринѣ была однимъ изъ сильнѣйшихъ вдохновеній Самозванца на его рискованномъ пути къ московскому престолу. Въ той же сценѣ съ Мариной сказалась и другая сторона въ личности пушкинскаго Самозванца: страшная бѣшеная отвага, самоувѣренность, граничащая съ самозабвеніемъ. Онъ, въ порывѣ страсти, открываетъ Маринѣ тайну своего самозванства,—и здѣсь снова принимаетъ на себя роль царевича, подавляя горячей вѣрой въ свою звѣзду даже угрозы и насмѣшки Марины.

Въ такомъ же видѣ является Самозванецъ и у Хомякова. Марина и здѣсь любитъ Димитрія только за его санъ, но она не можетъ отрицать, что

Въ немъ быстрый умъ, отвага, жажда славы
И страстная горячая душа.

Но этого мало,—она прибавляетъ:

Довѣрчивый и страстный,
Онъ любитъ самъ и вѣруетъ въ любовь.

Такъ же благороденъ Лжедимитрій и въ драмѣ Островскаго. Марина въ сравненіи съ нимъ низкая интриганка. На ея рѣчи о царскомъ величіи, Димитрій восклицаетъ:

Любви, Марина!
Одной любви! Одной любовью бѣденъ
На тронѣ я.....
Дай руку мнѣ, до головы дотронься!
Вся кровь горитъ, дрожитъ и холодѣетъ
Рука моя, мой голосъ рвется, слезы
Сжимаютъ горло и готовы хлынуть,
Свинцомъ лежитъ въ груди тяжелымъ сердце!
Скажи, Марина, чѣмъ, какою жертвой
Мнѣ заслужить любовь твою и ласку...
. . . . . .
Если ты не хочешь оцѣнить
Даровъ моихъ, позволь же мнѣ, Марина,
Слезами и колѣнопреклоненьемъ
Молить любви твоей.

За эту любовь Димитрій готовъ отдать Маринѣ свою волю и свою власть. Такимъ же пламеннымъ, романтическимъ энтузіастомъ рисуется Самозванецъ и въ другихъ своихъ чувствахъ. Мы видѣли, у Шиллера онъ замышляетъ преобразовать Русь по образу свободной Рѣчи Посполитой. Любовь Самозванца къ Россіи исполнена страсти и восторга, и можетъ соперничать развѣ только съ его любовью къ Маринѣ. У Шиллера въ первый разъ появляется сцена на границѣ, за которую впослѣдствіи Бѣлинскій такъ жестоко напалъ на Пушкина, находя ее до крайней степени „приторной“, „фразистой“ и совершенно несвойственной таланту Пушкина. У Шиллера вмѣсто Курбскаго на сценѣ полякъ Одовальскій и Разинъ. Димитрій долго въ глубокой задумчивости смотритъ на разстилающуюся предъ нимъ родную землю и говоритъ:

И вотъ эти
Поля, доселѣ мирныя, я долженъ
Наслѣдовать оружіемъ, какъ врагъ.

Полякъ отвѣчаетъ, что такъ и слѣдуетъ. Димитрій съ гнѣвомъ обрываетъ его рѣчь:

Послушай,
Вѣдь ты полякъ, а я москвичъ природный.
Вѣдь это все—все родина моя...
Прости меня, прости, земля родная!
Прости меня и ты, столбъ пограничный
Съ наслѣдственнымъ родительскимъ орломъ!
Простите, что съ оружіемъ враждебнымъ
Я въ мирный храмъ насильственно вхожу...

У Хомякова на убѣжденія іезуита—поскорѣе ввести въ Россіи папизмъ, Димитрій отвѣчаетъ,

указавъ сначала на лукавый смыслъ іезуитскихъ наставленій:

Но русскій я, но въ этихъ льется жилахъ
Не западная кровь; по русскій край
Мнѣ всѣхъ земель сто кратъ дороже, краше,
Мнѣ ближе всѣхъ мой доблестный народъ...

Тотъ же патріотизмъ и въ драмѣ Островскаго, то же глубокое русское чувство. О введеніи латинства на Руси Димитрій и слышать не хочетъ, также какъ и о жестокой власти московскихъ царей. Онъ говоритъ:

Я себѣ оставлю
Одно святое право всѣхъ владыкъ—
Прощать и миловать.

И, рядомъ съ этимъ, мечты о славѣ, о великихъ подвигахъ. Это—рѣзкая черта, постоянно повторяющаяся у всѣхъ поэтовъ. О Шиллерѣ нечего и говорить: онъ до конца рисуетъ въ самыхъ романтическихъ краскахъ личность и намѣренія Самозванца. У Пушкина Самозванецъ хочетъ стать въ уровень съ самыми восторженными похвалами, какія ему разсыпаютъ поэты. Въ драмѣ Хомякова, онъ свою романтическую тоску по широкой славѣ и неслыханнымъ подвигамъ выразилъ въ немногихъ, но эффектныхъ словахъ, обращенныхъ къ Басманову:

Въ Россіи тѣсно, другъ Басмановъ, тѣсно!

И онъ «обманываетъ въ потѣхахъ удалыхъ»—свое «живое нетерпѣніе, просящее опасностей другихъ», бросается даже, за недостаткомъ этихъ опасностей, въ бой съ медвѣдемъ, чѣмъ жестоко компрометируетъ свой санъ въ глазахъ всѣхъ русскихъ. У Островскаго планы Димитрія излагаются въ крайне размашистой формѣ и вполнѣ согласны съ историческими источниками. Димитрій на торжественной аудіенціи, въ присутствіи бояръ, глядя на короны русскихъ царствъ, говоритъ:

Короны царствъ монхъ! Еще корону
Желалъ бы я прибавить къ этимъ тремъ—
Корону Крыма. Если-жь наше счастье
Послужитъ намъ, то, съ помощію Польши
И императора, враговъ Христовыхъ
Мы выгонимъ изъ царства Константина;
И завоюютъ вѣрѣ христіанской
Иванъ—Казань, а Дмитрій—Византію.

Это—дѣйствительные планы историческаго Самозванца. Онъ началъ ихъ съ присвоенія себѣ титула «непобѣдимѣйшаго императора», готовъ былъ разорвать миръ съ Польшей за отказъ титуловать его этимъ пышнымъ именемъ и мечталъ о далекихъ походахъ.

Намъ ясна теперь фигура *поэтическаго* Самозванца: это въ полномъ смыслѣ рыцарь, романтическій герой, страстно влюбленный и пылающій жаждой подвиговъ. Съ этими качествами не можетъ уживаться злоба и ненависть. И дѣйствительно,—такъ это и понимаютъ поэты. Яснѣе всего этотъ взглядъ высказанъ у Хомякова въ словахъ Самозванца о самомъ себѣ:

Въ грудь мою
Незлобную вложилъ Всевышній душу:
Обида въ ней, какъ слѣдъ весла въ водѣ,—
Глядишь и нѣтъ! А каждая услуга
Врѣзается какъ въ мѣди вѣковой.

Только внѣшнія силы вынуждаютъ его идти наперекоръ врожденной гуманности. Послѣ сцены съ Осиповымъ, Самозванецъ будто хоронитъ свое прежнее любовное настроеніе, свои планы о милостивомъ правленіи. Онъ говоритъ:

Мнѣ больно! Я хотѣлъ
Въ объятья къ нимъ отдаться; но безумно
Они меня отвергли...

Совершенно то же самое повторяется съ Самозванцемъ и въ хроникѣ Островскаго. Очевидно,—это вынужденная, насильственная жестокость. Хомяковъ пишетъ цѣлую сцену подписи смертнаго приговора Шуйскому. Димитрій никакъ не можетъ рѣшиться подписать. У него „перо дрожитъ“, „въ глазахъ темно“. Ему „больно“ казнить, и онъ сѣтуетъ, вспоминая о Грозномъ:

Твоей души, жестокій Іоаннъ,
Мнѣ не далъ Богъ. Рука дрожитъ невольно,
Душа скорбитъ...

Но Самозванецъ не можетъ остановиться на полъ-пути. Островскій и Хомяковъ совершенно одинаково поняли его настроеніе предъ лицомъ заговоровъ, опасностей, смутъ. Его вынесла изъ тьмы неизвѣстности до вершины престола какая-то таинственная сила. Онъ—не сознательный, преступный обманщикъ, онъ только орудіе чужихъ замысловъ, онъ, въ сущности,—самъ жертва. И такое впечатлѣніе остается за Димитріемъ до конца драмы. Особенно трогателенъ предсмертный монологъ Самозванца у Островскаго. Онъ слышитъ голосъ Шуйскаго, называющій его „воромъ“. Но, вѣдь, это знали бояре и раньше. Зачѣмъ же они допустили „воровству“ пойдти такъ далеко?

Зачѣмъ же я на тронѣ?
Зачѣмъ меня вы прежде не убили,
Когда я былъ ничтоженъ, какъ и вы!
Зачѣмъ меня на царство допустили
И дали мнѣ извѣдать сладость власти,
Начать дѣла геройскія и славу
Побѣдъ своихъ заранѣ предвкушать!
И наканунѣ подвиговъ всемірныхъ
Пришли въ глаза мнѣ бросить слово: „воръ“!
Вы дали мнѣ забыться на престолѣ,
Вы опьянили раболѣпствомъ вашимъ,
Ласкательствомъ, и лестью, и земными
Поклонами! Вы дали львиной силѣ
Уснуть у ногъ небесной красоты!

Въ этихъ словахъ—весь Самозванецъ, какъ его представляютъ поэты. Врожденнаго порока, преднамѣреннаго обмана въ немъ нѣтъ и слѣда. Напротивъ, чудная игра счастья, какъ нельзя болѣе, повидимому, отвѣчала природнымъ задаткамъ Самозванца: она всколыхнула дремавшія въ ней романтическія грезы и развернула необыкновенно—драматическую картину

мечтателя-идеалиста среди людей, не только враждебныхъ его идеализму, но совершенно неспособныхъ понять этотъ идеализмъ. На фонѣ московской жизни XVII вѣка Самозванецъ является совершенно непримиримымъ противорѣчіемъ. Въ немъ въ душѣ нѣтъ ни одного исконно-русскаго движенія, кромѣ страстной любви къ Россіи: все грандіозное, лирическое должно было казаться московскимъ людямъ прямо бѣсовскимъ навожденіемъ, съ извѣстной точки зрѣнія—настоящими «ковами Антихриста». Припомнимъ, что именно такое впечатлѣніе на старую Москву, вѣкъ спустя, производила и дѣятельность законнѣйшаго государя, Петра. И только увѣренность въ этой законности—чувство, покорившее всѣ недоумѣнія и страсти въ сердцахъ приверженцевъ старины—обезпечили успѣхъ реформѣ, хотя и Петру не мало пришлось вынести борьбы съ заговорами и открытымъ сопротивленіемъ.

Для насъ важенъ результатъ: Самозванецъ—*по натурѣ*, независимо отъ своего происхожденія и отъ какой бы то ни было практической дѣятельности, былъ ненавистенъ Москвѣ. Именно по натурѣ онъ производилъ впечатлѣніе чужеземца, и, что важнѣе всего, весьма часто—«езовита»—человѣка, едва ли не болѣе страшнаго для старой Москвы, чѣмъ истинное воплощеніе сатаны. Поэтому, если мы будемъ критически относиться къ изображеніямъ Самозванца въ поэтическихъ произведеніяхъ, эта критика должна быть еще строже при чтеніи отзывовъ русскихъ людей, современниковъ Лжедимитрія. И чѣмъ эти отзывы, такъ сказать, почвеннѣе, чѣмъ они короче связаны съ воззрѣніями старой Москвы, тѣмъ они должны казаться пристрастнѣе,—и не вслѣдствіе преднамѣренности и умысловъ авторовъ: это должно было произойти невольно, опять по натурѣ писавшаго. Все равно, какъ Шиллеръ кромѣ романтизма ничего другого могъ и не разглядѣть въ Димитріи, московскій грамотѣй XVII вѣка кромѣ «воровства» и «бѣсовскихъ козней» ни о чемъ другомъ не хотѣлъ и слышать по поводу Самозванца. Припомнимъ, что въ извѣстной средѣ даже новый титулъ Петра приравнивался къ апокалипсическимъ числамъ. Что же должно было произойти съ каждой личной чертой, съ каждымъ поступкомъ человѣка, въ обманѣ котораго скоро почти вся Москва перестала сомнѣваться?

Самый безпощадный отзывъ о Самозванцѣ принадлежитъ патріарху Гермогену. Грамота знаменитаго іерарха отъ 1606 года вся полна самымъ мрачнымъ описаніемъ „дьявольихъ дѣлъ“ Лжедимитрія. Но среди дѣлъ Самозванца существуютъ менѣе всего „дьяволи“, а, напротивъ, вполнѣ согласныя съ восклицаніемъ романтическаго героя у Шиллера: „Невольнымъ воля!“ Лжедимитрій успѣлъ ограничить холопство, запретивъ родственникамъ наслѣдовать обманнымъ путемъ холопей своихъ умершихъ родичей. Обманъ состоялъ въ слѣдующемъ. Вольный человѣкъ бралъ взаймы деньги и давалъ на себя кабалу кредитору, т.-е. обязывался быть его холопомъ до уплаты денегъ. При безграмотствѣ должника кредиторъ вносилъ въ договоръ и своихъ наслѣдниковъ, такимъ образомъ, холопъ превращался въ крѣпостного. Лжедимитрій также строго разграничилъ вольныхъ крестьянъ отъ холопей. Его вниманіе простерлось даже на инородцевъ: остяковъ онъ освободилъ отъ правительственныхъ сборщиковъ податей и позволилъ имъ самимъ собирать подати и сдавать въ казну.

Все это мѣры, обличавшія несомнѣнно гуманное направленіе политики Самозванца. Но онъ процарствовалъ всего 11 мѣсяцевъ, занятый своей свадьбой и неумолкавшей кругомъ его смутой. Намъ нужно было только показать, до какой степени пристрастны могли быть сужденія московскихъ людей объ этомъ загадочномъ человѣкѣ. О чемъ, по поводу законнаго царя, напримѣръ, Ивана Грознаго, не сочли бы нужнымъ и упомянуть, то Лжедимитрію ставилось въ величайшее преступленіе.

Мы все время говоримъ о *Лже-Димитріи*. Есть въ наукѣ мнѣнія, правда, весьма рѣдкія, что это *лже*—лишній слогъ, и что человѣкъ, пронесшійся такимъ быстрымъ метеоромъ по небосклону русской исторіи, былъ настоящій сынъ Ивана IV, или, по крайней мѣрѣ, что царевичъ Димитрій не былъ убитъ по приказанію Бориса Годунова, какъ это передаютъ старые московскіе источники. Замѣчательно, что впервые въ русской литературѣ это сомнѣніе зародилось у Карамзина. Читавшимъ его „Исторію“ это покажется невѣроятнымъ, потому что здѣсь Угличское событіе изложено совершенно въ духѣ лѣтописей. И все-таки, сомнѣніе Карамзина—фактъ.

Авторъ упоминаемой выше статьи, «Правда о Лжедимитріи» разсказываетъ слѣдующее. Разсказъ почти неизвѣстенъ, а между тѣмъ, интересенъ въ высшей степени,—мы приведемъ его. Авторъ пришелъ какъ-то къ Погодину. Разговоръ зашелъ о названной статьѣ. Нѣсколько минутъ спустя, Погодинъ не выдержалъ спокойнаго тона. „И что такое сдѣлалось съ Николаемъ Михайловичемъ? Словно попритчилось!.. Рѣшительно не понимаю!“—внезапно воскликнулъ Погодинъ, вспомнивъ о Карамзинѣ и разсказалъ слѣдующее: „Пріѣзжаю я тогда въ Петербургъ. Это было какъ-разъ наканунѣ выхода десятаго тома его исторіи. Разумѣется, былъ въ Петербургѣ—пошелъ съ поклономъ и къ Николаю Михайловичу. Такъ онъ самъ мнѣ говорилъ: „радуйтесь! Скоро теперь прочтете мой новый томъ, и Борисъ Годуновъ оправданъ! Пора, наконецъ, снять несправедливую охулку“. Я, съ восхище-

ніемъ отъ всего слышаннаго, поѣхалъ назадъ въ Москву, и понятно, съ какимъ нетерпѣніемъ ждалъ выхода книги. Когда, наконецъ, получилъ ее, со страхомъ и трепетомъ приступилъ къ чтенію. Подхожу къ страницамъ о происшествіи въ Угличѣ. Читаю, и глазамъ не вѣрю. Все навыворотъ тому, о чемъ самъ онъ мнѣ говорилъ съ такимъ восхищеніемъ. Что за перемѣна произошла съ нимъ послѣ того,—не понимаю. И вотъ, десятки лѣтъ прошли съ тѣхъ поръ, а я всякій разъ, какъ перечитываю этотъ заколдованный томъ, слышу—какъ сейчасъ звучатъ они у меня въ ушахъ—слышу тогдашнія его слова. Не могу забыть, не могу и объяснить... Загадка для меня". (*Русскій Архивъ*, 1886 г., II, 599).

Разгадка заключается въ томъ, что самъ Карамзинъ въ послѣднюю минуту испугался своего новшества и уступилъ своей крайне консервативной натурѣ, всегда державшейся принципа: лучше старое, хоть и плохое и ложное, чѣмъ новое, лучшее и болѣе вѣрное. Въ слѣдующихъ словахъ Карамзинъ, характеризуя „робкаго историка", характеризовалъ самаго себя: „что принято, утверждено общимъ мнѣніемъ, то дѣлается нѣкотораго рода святынею, и робкій историкъ, боясь заслужить имя дерзкаго, безъ критики повторяетъ лѣтописи". Именно безъ критики повторялъ Карамзинъ лѣтописи, разсказывая объ Угличскомъ событіи.

Карамзинъ только хотѣлъ оправдать Бориса. Объ его мнѣніи на счетъ подлинной личности Димитрія мы не знаемъ, и врядъ ли онъ могъ сомнѣваться въ самозванствѣ. Но были въ Россіи и сомнѣвающіеся; къ числу ихъ принадлежалъ нѣмецкій ученый Миллеръ, работавшій въ екатерининскую эпоху по русскимъ архивамъ. Въ *Русской Старинѣ* (февраль 1877) приведено на этотъ счетъ свидѣтельство англійскаго путешественника Кокса. Миллеръ, по словамъ этого автора, былъ убѣжденъ въ томъ, что въ Москвѣ царствовалъ настоящій сынъ Ивана IV, но не могъ публично доказывать это въ Россіи и отказался даже дать опредѣленный отвѣтъ Екатеринѣ II, хотя она очень настоятельно допытывалась его мнѣнія на счетъ Самозванца. Историкъ-іезуитъ, написавшій много изслѣдованій по русской исторіи, Павелъ Пирлингъ, готовъ вѣрить этому извѣстію въ самомъ положительномъ смыслѣ („Rome et Demetrius", Paris, 1877, p. XXI—XXIII), но и онъ считаетъ нужнымъ прибавить, что загадка все-таки остается загадкой.

Мы не были намѣрены со всѣхъ сторонъ изслѣдовать эту загадку. Для насъ достаточно было привести рядъ безусловно несомнѣнныхъ фактовъ, возсоздать характеристику Самозванца, какою она рисовалась поэтамъ-драматургамъ, и указать изъ исторіи данныя, оправдывающія эту характеристику. Поэты, когда дѣло шло о романтизмѣ и идеальныхъ чертахъ личности, чаще всего до такой степени отступали отъ исторической дѣйствительности что за вымысломъ совершенно исчезала исторія. Такова судьба, напримѣръ, испанскаго инфанта Донъ-Карлоса. Шиллеръ нарисовалъ въ своей драмѣ фигуру, не имѣющую рѣшительно ничего общаго съ историческимъ принцемъ—ни по чувствамъ, ни по идеямъ, ни по внѣшности, потому что настоящій Донъ-Карлосъ былъ безумецъ и уродъ. Не то въ драмѣ о русскомъ Самозванцѣ. Какъ бы ни были романтичны размахи шиллеровской кисти, въ поэтической копіи осталось много чертъ оригинала: тѣ же пламенные порывы къ славѣ, тѣ же мечты о милостивомъ и гуманномъ правленіи, та же отвага и чисто-юношеская бодрость на предпринятомъ пути. Правда, дошедшія до насъ изображенія Самозванца менѣе всего свидѣтельствуютъ о благородной и царственной внѣшности. Но несомнѣнно, подъ этой неприглядной наружностью скрывалась горячая страсть и талантъ увлекать и подчинять. Наконецъ, намъ должно было броситься въ глаза единодушіе поэтовъ относительно чувствъ и идей Самозванца. Ни одинъ изъ нихъ—даже самый строгій и исторически точный Хомяковъ—не набросилъ на него и тѣни сознательнаго преступленія и зла. Вездѣ онъ остается злосчастнымъ порожденіемъ смуты, ея первою жертвой. Все зло, въ которомъ онъ повиненъ, всѣ ошибки и жестокости, которыми отмѣчено его кратковременное торжество,—только одинъ изъ актовъ бурной драмы, губившей и не такія натуры, совращавшей на путь порока и не такія силы.—Первый примѣръ—Василій Шуйскій, а за нимъ цѣлый рядъ знатнѣйшихъ бояръ и чиновъ московскаго государства, перецѣловавшихъ на своемъ вѣку крестъ нѣсколькимъ государямъ и одинаково легко снимавшихъ съ себя цѣлованіе. Вообще, всегда слѣдуетъ крайне осмотрительно судить человѣка, стоявшаго въ самомъ горнилѣ государственнаго переворота. Именно въ этихъ случаяхъ судъ современниковъ менѣе всего безпристрастенъ и надеженъ. Въ такомъ положеніи находился и Самозванецъ. Достовѣрно извѣстно, что онъ требовалъ народнаго суда, требовалъ, чтобы ему позволили оправдаться предъ самимъ народомъ. Оправданіе, какое бы оно ни было, врядъ ли привело бы къ удачному концу, но, во всякомъ случаѣ, мы должны помнить, что приговоръ надъ Самозванцемъ былъ произнесенъ пистолетнымъ выстрѣломъ дворянина Валуева, подручника Шуйскаго, а не безпристрастной очной ставкой обвиняемаго и обвинителя. У насъ нѣтъ ни малѣйшаго намѣренія кого бы то ни было и въ чемъ бы то ни было оправдывать и защищать. Мы пишемъ не историческій трактатъ. Мы хотимъ только объяснить, видимое пристрастіе драмы къ лич

ности Самозванца и въ самыхъ историческихъ извѣстіяхъ объ эпохѣ и личной судьбѣ найти мотивъ для этого пристрастія.

Также согласно у всѣхъ поэтовъ представлена и Марина Мнишекъ, въ высшей степени интересовавшая Пушкина. Только ради нея, ради ея вліянія на Самозванца поэтъ рѣшилъ удѣлить въ своей драмѣ мѣсто любви. Слишкомъ долго было бы характеризовать этотъ дѣйствительно интересный характеръ. Притомъ каждому зрителю въ общихъ чертахъ онъ ясенъ. Пушкинъ не могъ даже послѣ драмы забыть о Маринѣ. «У меня она является только въ одной сценѣ», писалъ онъ, «но я возвращусь къ ней, если Богъ продлитъ мои дни... Она возмущаетъ меня, какъ страсть».

Шуйскій безспорно самый сложный характеръ среди всѣхъ участниковъ драмы Самозванца. „Темна душа Василія", говоритъ одинъ боярин у Островскаго. Пушкинъ видѣлъ въ немъ „странное смѣшеніе дерзости, изворотливости и силы характера". У Островскаго на первый планъ выдвинута послѣдняя черта, и даже дерзость носитъ отпечатокъ мужества и рѣшительности. Шуйскій почти не скрываетъ своихъ мнѣній, не скрываетъ даже предъ тѣми, кого они болѣе всего должны озлобить. Единственную „изворотливость" онъ допускаетъ: самыя горькія оскорбленія говорить подъ видомъ иронiи, добродушной насмѣшки, безобидной прибаутки. Но сейчасъ же за этой насмѣшкой ждешь, что глаза князя начнутъ метать молніи и онъ здѣсь же кликнетъ кличъ противъ вора и разстриги. Напримѣръ, купецъ спрашиваетъ у Шуйскаго, „прилеженъ ли до церкви Божіей?"—Димитрій,—Шуйскій отвѣчаетъ:

Царь благочестивый
И набожный: *съ нимъ два попа латинскихъ...*

Въ присутствіи своихъ завѣдомыхъ недруговъ Шуйскій въ самую торжественную минуту позволяетъ себѣ такой сарказмъ:

И царь у насъ веселый—
Самъ молится, а музыка играй!

И здѣсь же начинаетъ похороннымъ тономъ поминать умершихъ царей, «сродниковъ» своихъ....

Въ политикѣ Шуйскій полная противоположность Самозванцу. Тотъ весь пропитанъ романтизмомъ, мы сказали бы донъ-кихотствомъ, грезитъ о Византіи и милуетъ злѣйшаго своего врага, увлекается необъятными затѣями и не слышитъ смуты, глухо рокочущей у самыхъ его ушей. Шуйскій не заносится въ такую даль и прекрасно умѣетъ пользоваться ближайшими обстоятельствами. Вотъ его тактика съ народомъ, — тактика, которую онъ называетъ умѣньемъ управлять землей:

По выбору и ложь и правда служатъ
У насъ въ рукахъ орудіемъ для блага
Народнаго. Нужна народу правда—
И мы даемъ ее; мы правду прячемъ,
Когда обманъ народу во спасенье.
Мы лжемъ ему: и мрутъ и оживаютъ
По нашей волѣ люди; по базарамъ
Молва пройдетъ о знаменьяхъ чудесныхъ;
Убогіе, блаженные пророчатъ,
Застонетъ камень, дерево заплачетъ,
Изъ нѣдръ земли послышатся глаголы,
И наша ложь въ народѣ будетъ правдой,
Въ хронографы за правду перейдетъ...

Это—политикъ, человѣкъ общихъ взглядовъ. А вотъ человѣкъ личныхъ отношеній. Тамъ говорила изворотливость и дерзость,—здѣсь—дѣйствительная сила характера, и именно въ хроникѣ Островскаго она выражена съ особенной яркостью. Автору пришла очень счастливая мысль заставить Шуйскаго выразить свое негодованіе на помилованье, которымъ почтилъ его царь: за это помилованье Шуйскій намѣренъ мстить.

Меня небесный Промыслъ
Помиловалъ и сохранилъ для мести.
Я смерти ждалъ; мальчишка вздумалъ шутки
Шутить со мной.—Я шутокъ не люблю,
Для шутокъ старъ я. Вывесть на потѣху
Народную сѣдого старика,
Боярина, опору государства,
Подъ топоромъ держать его на плахѣ,
Потомъ дарить непрошеннымъ прощеньемъ!
Я осужденъ соборнымъ приговоромъ:
Казни меня, но не шути со мной!
Съ врагомъ шутить и глупо, и опасно!

Нельзя было рельефнѣе выдвинуть ту черту въ характерѣ Шуйскаго, которая должна по крайней мѣрѣ отчасти примирить потомство съ его интригантствомъ и многочисленными измѣнами.

Въ результатѣ—нельзя не замѣтить, что Островскій многимъ обязанъ своимъ предшественникамъ, и особенно Хомякову. Не надо, впрочемъ, упускать изъ виду, что совпаденій нельзя было избѣжать въ историческомъ сюжетѣ, разработанномъ раньше, такъ много разъ и съ такимъ талантомъ. И не смотря на это Островскій умѣлъ показать много оригинальнаго и драматическаго искусства въ группировкѣ событій, въ характерѣ дѣйствующихъ лицъ. По крайней мѣрѣ, Шуйскій впервые въ хроникѣ Островскаго является въ такомъ яркомъ разностороннемъ свѣтѣ.

Хроника Островскаго шла на сценѣ Малаго театра въ бенефисъ г. Правдина. Не смотря на это, оцѣнку исполненія мы должны начать съ другого артиста, съ г. Южина, исполнявшаго роль Самозванца. Это было въ полномъ смыслѣ продуманное и въ тоже время художественное воплощеніе драматическаго образа. Каждая мелочь ложилась яркой чертой на весь рисунокъ: ни одного противорѣчія, ни одной недомолвки, ни одного произвольнаго штриха. Уже первый выходъ Самозванца на сцену бро-

силъ яркій свѣтъ на замыселъ артиста: быстрая походка, настолько лишенная всякой царственности и величія, что царское одѣяніе казалось какимъ то маскарадным убранствомъ на этомъ легкомысленномъ юнцѣ. Самозванецъ не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія на русскихъ бояръ и народъ; его, очевидно, давно занимаетъ мысль, совсѣмъ посторонняя всему этому торжеству и онъ выходитъ не къ народу въ торжественномъ царскомъ шествіи, а спѣшитъ подѣлиться своей мыслью съ своими товарищами по оружію, Маржеретомъ и казаками. Только потомъ онъ обращается къ боярамъ и, видимо, безъ всякаго интереса, даже съ какимъ-то изумленіемъ слушаетъ московскую рѣчь, разсѣянно оглядываетъ говорящаго, хлѣбъ-соль и, очевидно, не придаетъ всему этому никакого значенія и не думаетъ отвѣчать на вѣрноподданическое привѣтствіе ни единымъ словомъ.—Все это какъ нельзя ярче оттѣнялъ г. Южинъ, и наше изложеніе—только передача игры артиста. На такой же высотѣ реальной правды и художественной характеристики стояла роль до конца драмы. Прекрасна была сцена съ іезуитомъ. Извѣстно, что іезуиты немедленно по вступленіи Димитрія на престолъ,—предъявили ему счетъ. Мы знаемъ изъ разсказовъ современниковъ, что Самозванецъ крайне желчно принималъ всякій намекъ со стороны слугъ католичества относительно своихъ обязательствъ. Случалось, онъ топалъ ногами, грызъ ногти, будто стремился порвать какія-то связывавшія его нити. Г. Южинъ правильно понялъ сцену, но, въ виду этихъ извѣстій, онъ подошелъ бы еще ближе къ дѣйствительности, если бы еще ярче выразилъ настроеніе Самозванца. Дальше слѣдуетъ длинный монологъ. Содержаніе монолога вполнѣ отвѣчаетъ, если можно такъ выразиться, романтическимъ качествамъ таланта г. Южина, и былъ произнесенъ эффектно и для данной минуты естественно. Сцена суда надъ Шуйскимъ исполнена артистомъ совершенно согласно съ общимъ планомъ роли: та же, совершенно нецарственная, торопливость, та же, менѣе всего московская, нервность. Оба эти качества слѣдовало бы сохранить и въ рѣчахъ, обращенныхъ Самозванцемъ къ Шуйскому, сообщить этимъ рѣчамъ возможно будничный тонъ, безъ малѣйшихъ признаковъ декламаціи. Онѣ и у Островскаго написаны съ какой-то неуловимой небрежностью, будто *разсыпаны* фразы безъ всякой внутренней связи.—Именно такъ и долженъ былъ говорить Лжедимитрій. У г. Южина вдругъ появился важный тонъ, сознательно разсчитанный на впечатлѣніе. Для такого тона Димитрій слишкомъ мало интересовался процессомъ Шуйскаго, какъ и вообще всей парадной обстановкой власти. Наряжался онъ и впадалъ въ самую безумную роскошь или ради Марины, или просто по легкомыслію и привычкѣ къ всякаго рода крайностямъ. Неудачнѣе другихъ, на нашъ взглядъ, вышла у г. Южина сцена съ Бучинскимъ и боярами, разговоръ по поводу пріѣзда Марины въ Москву. Рядъ вопросовъ Самозванца—о красотѣ польки, объ ея любви, градомъ сыплются изъ устъ Самозванца и поминутно перебиваютъ рѣчь собесѣдника. Именно эта сцена должна приготовить насъ къ бурной встрѣчѣ Самозванца съ Мариной; мы заранѣе должны предчувствовать, что этотъ безумецъ, не задумавшись, нѣсколько дней спустя, броситъ подъ ноги красавицѣ себя самого и свое царство. У г. Южина не было этого сдержаннаго грохота страсти, предвѣщающаго настоящую грозу: молніи должны блистать въ каждомъ изъ этихъ словъ; вѣдь въ нихъ именно и заключенъ роковой источникъ всей драмы. Не даромъ же Самозванецъ, не зная, какъ освободить грудь отъ переполняющаго его чувства, вступаетъ въ настоящій диспутъ, какая красавица лучше—московская или литовская... Сцена съ Мариной была бы безукоризненна, если бы артистъ велъ ее не только горячо и страстно, но также и трогательно. Такихъ моментовъ въ сценѣ мало, но они все-таки есть. Напримѣръ, слова: «Любви, Марина! Одной любви!» и дальше, когда Самозванецъ, вспомнивъ о прошломъ, говоритъ: «Я боленъ и теперь: Дай руку мнѣ, до головы дотронься»... Дальше Самозванецъ готовъ заплакать. Послѣдній актъ и монологъ—«Не воръ, не воръ! O! wszyscy djabli» были превосходны. Вообще, можно спорить только о частностяхъ: общее впечатлѣніе роли г. Южина соединяетъ два рѣдко соединимыя достоинства: жизненность личности и полное соотвѣтствіе характера драматическому и историческому образу.

Г. Правдинъ, очевидно, много работалъ надъ своей ролью. Это бросалось въ глаза особенно въ сценахъ безъ рѣчей: артистъ продолжалъ жить на сценѣ и сосредоточивать вниманіе зрителей. Это было достижимо для такого мастера техники, какимъ искони заявилъ себя г. Правдинъ. Но одно обстоятельство никогда и нигдѣ не поддается никакому техническому искусству, это—душа всей роли, ея жизненный нервъ. Такимъ нервомъ у Шуйскаго является—боярственность, типическая московская сановитость. Умный, лукавый, ядовитый старикъ былъ предъ нами, но этотъ старикъ могъ быть всѣмъ, чѣмъ угодно, только не представителемъ одной изъ старинныхъ отраслей рюриковичей. Забудьте, что Шуйскій—князь, что онъ способенъ мстить за шутку надъ собой, даже если шутка ведетъ къ помилованію, что онъ будущій царь московскій,—и игра г. Правдина будетъ безупречна; даже извѣстный изъ исторіи подслѣповатый старческій взоръ Шуйскаго воспроизводится въ совершенствѣ.

Изъ мужскихъ ролей слѣдуетъ отмѣтить роль

калачника. Ее исполнялъ г. Рыбаковъ и могъ удовлетворить самый прихотливый археологическій взглядъ на типичнаго удальца старой Москвы.

Роль Осипова не удалась г. Садовскому: фальшивый тонъ, фальшивое чувство, явныя, но безплодныя усилія чувствовать, умиляться, приходить въ экстазъ. Одна изъ типичнѣйшихъ фигуръ хроники погибла окончательно.

Женскихъ ролей въ хроникѣ всего двѣ. Царицу Мароу исполняла г-жа Ѳедотова. У артистки всего одна сцена, но очень продолжительная. Г-жа Ѳедотова съ настоящимъ, глубокимъ драматизмомъ воплощаетъ тоску обездоленной матери, и конецъ—готовность Мароы за любовь и ласку отплатить тѣмъ же, даже чужому сыну — дышитъ трогательнымъ чувствомъ сироты, хватающейся за первое предложенное ей утѣшеніе.

Отъ г-жи Лешковской въ роли Марины слѣдовало ожидать больше яркости и смѣлости въ характеристикѣ обаятельной, лукавой, безсердечной кокетки—съ размѣренной рѣчью, съ тщательно обдуманными взглядами, жестами, красивыми чувствами и капризными взрывами гнѣва. Это, можетъ быть, единственная роль въ русскомъ репертуарѣ—по эффектности, блеску, разнообразію красокъ.

Народныя сцены, которыхъ много въ хроникѣ, поставлены очень удачно, и на первомъ представленіи режиссеръ былъ вызванъ,—и вполнѣ заслуженно: народъ въ исторической хроникѣ—одинъ изъ первенствующихъ героевъ драмы. Въ хроникѣ Островскаго этотъ герой сыгралъ свою роль прекрасно: особенно эффектной и оживленной вышла сцена столкновенія москвичей съ поляками.

О внѣшней обстановкѣ вобще нельзя сказать такого добраго слова, это болѣе чѣмъ странно. Если вообще стоитъ заботиться о какихъ-либо постановкахъ на русской сценѣ съ особенной тщательностью, то, конечно, прежде всего о постановкѣ русскихъ историческихъ драмъ. Истина, надѣемся, всѣмъ слишкомъ понятная и близкая, чтобы стоило ее доказывать и объяснять.

Ив. Ивановъ.

„Въ родномъ углу“, комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ П. М. Невѣжина.

Авторъ комедіи «Въ родномъ углу» довольно извѣстный современный драматургъ. Его дѣятельность началась при весьма счастливыхъ условіяхъ. На начинающаго драматурга обратилъ вниманіе А. Н. Островскій, руководилъ имъ, помогалъ ему въ его работахъ, рѣзцомъ великаго мастера проходилъ сырую работу своего ученика. И имя г. Невѣжина появилось на афишахъ рядомъ съ именемъ Островскаго. Быть можетъ, Островскій, какъ и большинство талантливыхъ людей, не съумѣлъ достойно оцѣнить способностей своего ученика, слишкомъ увлекся имъ, видѣлъ въ немъ больше, чѣмъ было въ немъ,—только, послѣ смерти покойнаго А. Н., г. Невѣжинъ сталъ далеко не въ первомъ ряду нашихъ драматурговъ и не далъ ничего не только выдающагося, но хоть сколько нибудь замѣтнаго. Всѣ его пьесы отличались прописными идейками, дряблостью замысла, безцвѣтностью, безжизненностью, вялостью. Зависѣло ли это отъ того, что вдохновеніе посѣщало автора ровно настолько, чтобы къ *каждому* сезону непремѣнно появлялась изъ-подъ его пера новая пьеса, не больше, но и отнюдь не меньше, или, помимо такой сезонно-срочной работы, вліяли и другія причины,—но ни одна изъ пьесъ этого автора не удерживалась въ репертуарѣ ни на столичныхъ, ни на провинціальныхъ сценахъ. Единственнымъ исключеніемъ изъ этого ряда явилась драма „Вторая молодость“, долго продержавшаяся на казенной сценѣ и до сихъ поръ еще продолжающая появляться въ репертуарѣ провинціальныхъ театровъ. Успѣхъ этой пьесы былъ трескучій. О ней много говорили, залъ наполнялся публикой, артистовъ шумно вызывали, но весь этотъ успѣхъ не зависѣлъ, конечно, отъ какихъ-либо художественныхъ достоинствъ самой пьесы, которая безспорно должна быть отнесена къ числу ходульныхъ мелодрамъ. Помимо эфектнаго заглавія, въ пьесѣ нѣсколько красивыхъ въ смыслѣ актерской позировки мѣстъ, бьющихъ на нервы зрителей положеній, но все это производитъ впечатлѣніе чисто внѣшнее, и напрасно было бы искать въ этой пьесѣ развивающагося внутренняго, чисто драматическаго движенія.

Вслѣдъ за этимъ произведеніемъ, имѣвшимъ большой, хотя и чисто внѣшній успѣхъ, авторъ принялся за комедіи, въ которыхъ видимо желалъ показать зрителю новые, только что народившіеся типы. Но такая задача оказалась автору совсѣмъ уже не подъ силу. Послѣ неудачной и по замыслу, и по интригѣ, и по выведеннымъ лицамъ комедіи «Компаньоны» исполненной въ прошломъ году, авторъ поставилъ въ этомъ сезонѣ новую свою комедію «Въ родномъ углу», самое неудачное изъ всѣхъ своихъ произведеній. Подробный разборъ постройки этой пьесы всего лучше ознакомитъ читателя, какъ съ самымъ произведеніемъ, такъ и съ теперешнимъ состояніемъ дарованія автора.

Пьесу начинаетъ приходъ Галетовой (г-жа Уманецъ-Райская) къ ея пріятельницѣ Тальниковой. Галетову встрѣчаетъ старая няня Тальниковой, Марковна (г-жа Садовская), которая и сообщаетъ Галетовой, что у нихъ въ домѣ все по старому, такъ-то и такъ-то, т.-е. въ сущности разсказываетъ публикѣ характеристику дѣйствующихъ лицъ. Пріемъ слишкомъ старый и нехудожественный. Исполнившую эту миссію Марковну Галетова отсылаетъ, причемъ даритъ ей «фунтикъ» нюхательнаго табачку; выбирала она его для нея нарочно покрѣпче, чтобы она «нюхала да чихала». Этотъ «фунтикъ крѣпкаго нюхательнаго табачку» сослужитъ автору, какъ мы увидимъ дальше, не малую службу. «Какъ чихну, такъ васъ и вспомню»—говоритъ Марковна. Входитъ Тальникова (г-жа Ѳедотова), со словами, что «тамъ, гдѣ Любочка (Галетова), тамъ и хохотъ» (?). Марковна и съ нею дѣлится своей радостью по поводу полученнаго фунтика и уходитъ.

Галетова сообщаетъ Тальниковой, что ея процессъ, который велъ мужъ Галетовой—адвокатъ, проигранъ, и наслѣдство послѣ мужа Тальниковой, умершаго безъ завѣщанія, переходитъ не къ ней, его женѣ, а къ его законнымъ наслѣдникамъ.

Тальникова опечалена всего болѣе тѣмъ, что «эти непріятности невольно окончательно омрачили память о покойникѣ». Изъ этого мы заключаемъ, что супружеская жизнь Тальниковыхъ была не изъ счастливыхъ и что наслѣдство, еслибы таковое могло достаться на долю вдовы, *вознаградило* (!) бы ее за понесенныя страданія.

Галетова говоритъ Тальниковой, что та еще настолько интересна, что «всякій мужчина будетъ у ея ногъ», причемъ очень мило остритъ, что мужъ—это необходимая *вещь* въ домѣ, такъ что она «своему такъ и говоритъ: эй, ты, необходимая вещь!» Затѣмъ Галетова высказываетъ предположеніе, что Тальникова «величественна (?) и печальна *потому* (?), что недавно *кончился* ея трауръ». Тальникова говоритъ ей, что, еслибы она захотѣла, то Усвоевъ, богатый баринъ, былъ бы давно ея рабомъ, но, что она выйдетъ за него только тогда, если онъ приметъ ея ультиматумъ. Въ чемъ заключаются ея условія, авторъ пока хранитъ въ тайнѣ и выводитъ на сцену два персонажа, совершенно, впрочемъ, вводныхъ и никакого отношенія къ пьесѣ неимѣющихъ, а потому совершенно ненужныхъ.

Одинъ изъ нихъ Карамышевъ (г. Макшеевъ), отецъ Тальниковой, придурковатый старикъ, любитель картъ, вина и клуба, проживающій на средства Тальниковой — нужный автору только въ смыслѣ *комическаго* элемента, для комическихъ выходовъ въ антрактахъ между *драматическими моментами*. Другая—племянница Тальниковой Ириша (г-жа Васильева 2), персонажъ столь же мало нужный для пьесы, развѣ только для того, чтобы показать, что есть на свѣтѣ люди, для которыхъ существуетъ только одна жизнь – городская. Но вѣдь въ этомъ и сомнѣнія быть не можетъ.

Выходъ Карамышева начинается съ того, что онъ протестуетъ противъ названія «дѣда»,—онъ хоть и приходится дѣдомъ Иришѣ, но предпочитаетъ, чтобы его считали и называли ея дядей.

Карамышевъ собирается въ клубъ, а Ириша въ концертъ „махать платкомъ“ какому-то пѣвцу, своему „идолу“, для чего беретъ съ собой большой платокъ. Карамышевъ разсказываетъ, что „недавно которая-то изъ нихъ привезла съ собой для этого не то скатерть, не то простыню“.

Тальникова объявляетъ Иришѣ, что та въ концертъ не поѣдетъ, такъ какъ съ этого дня все въ домѣ у нихъ должно измѣниться, къ тому же Ириша бѣдная дѣвушка,—ей нужно заниматься дѣломъ, а не выѣздами,—что она готовитъ изъ себя кисейную барышню, тогда какъ ей въ пору думать о кускѣ хлѣба. Авторъ не поясняетъ, почему же Тальникова думала до сихъ поръ иначе и воспитывала свою племянницу кисейной барышней. Впрочемъ, и тутъ, вѣроятно, играло роль ожидаемое наслѣдство.

Ириша проситъ разрѣшить ей быть на этомъ концертѣ, такъ какъ билетъ уже взятъ и новыхъ расходовъ этотъ концертъ не потребуетъ, но Тальникова остается при своемъ.

— „Если хочешь вызвать чье нибудь вниманіе,—брось глупости и живи, какъ живутъ всѣ хорошія дѣвушки“,—прибавляетъ она, осуждая вмѣстѣ съ поведеніемъ Ириши и то воспитаніе, которое она же и дала своей племянницѣ.

По просьбѣ Галетовой, Тальникова отпускаетъ племянницу въ концертъ, а затѣмъ принимается за своего родителя. На его требованіе денегъ,—такъ какъ онъ «отправляется въ клубъ, гдѣ будетъ играть, а, слѣдовательно, можетъ и проиграть»,—она заявляетъ, что для этого у нея денегъ нѣтъ.

Она убѣждаетъ его перемѣнить образъ жизни, хотя ради своего здоровья, вспомнить про приливы къ головѣ, которые бываютъ у него, на что Карамышевъ съ остроуміемъ отвѣчаетъ: «что-жъ тутъ такого? Сперва приливъ, потомъ отливъ... самая обыкновенная вещь». Тогда Тальникова заявляетъ ему, что онъ, ея отецъ, можетъ жить «какъ хочетъ, добиться паралича, апоплексіи... Только не разсчитывай тогда на меня... сидѣлкой подлѣ тебя я не буду»,— добавляетъ она. Жестокость рѣдкая, особенно по отношенію женщины къ родному отцу, да еще женщины, взятой авторомъ за героиню положительнаго типа, отчасти даже за провозвѣстницу новыхъ началъ жизни.

Карамышевъ обѣщается больше не *шалить*, но сегодня ему нужны деньги, необходимы, иначе онъ попадетъ на клубскую черную доску неплатящихъ игроковъ. Тальникова даетъ деньги въ *послѣдній* разъ. Входитъ Марковна и, входя, чихаетъ. Карамышевъ пугается и «въ припрыжку уходитъ».

Зачѣмъ нуженъ автору этотъ выходъ Марковны, какъ вообще и самое это лицо? Публика уже знаетъ, что случилось, слѣдовательно разсказывать Тальниковой — не нужно, а чтобы зритель не удивлялся, какъ Марковна сама не спроситъ, авторъ заставляетъ ее заявить, что она «все слышала. Ужъ такая хамская привычка: какъ господа бранятся — сейчасъ ухо къ двери».

Марковна, впрочемъ, даетъ Тальниковой совѣтъ быть съ отцомъ и племянницей построже. «А то ты очень млява (?), все по обходительному, да по чувствительному», — прибавляетъ она.

Тальникова, впрочемъ, не дорожитъ ея совѣтами; она ждетъ Суркова, который ей долженъ сказать что-нибудь практичное и дѣльное.

Марковна лишняя на сценѣ и авторъ *убираетъ* ее со словами: «пора костямъ и на покой. Понюхаю табачку и т. д.». Марковна повидимому очень рада этому табачку, но зрителю странно, неужели Тальникова, жившая такъ богато и не жалѣвшая денегъ на содержаніе отца и племянницы, отказывала своей старухѣнянькѣ въ такомъ дешевомъ удовольствіи?

Входитъ Сурковъ (г. Садовскій). Тальникова, ожидавшая его и слышавшая звонокъ, почему-то вскакиваетъ съ возгласомъ удивленія: «ахъ, это вы?» Тотъ упрекаетъ себя что, «войдя въ храмъ, не замѣтилъ божества». Тальникова совѣтуется съ нимъ, что ей дѣлать теперь, когда ея средства сильно убавились. Открыть меблированныя комнаты, рекомендательную контору, колбасную — дѣло, конечно, для нея неподходящее; лучше ѣхать на безвыѣздное житье къ себѣ въ деревню, и тамъ хозяйничать, благо тамъ и за квартиру, и за кухонные припасы, и за дрова платить не придется.

Она проситъ Суркова тѣмъ или инымъ путемъ удалить арендатора, на что тотъ отвѣчаетъ, что «съ арендаторомъ сдѣлка будетъ одна: (жестъ) выставка, и улепетывай, а заартачится — къ суду,—потому порубка, постройки запущены».

Затѣмъ Сурковъ встаетъ и проситъ его на сегодня отпустить, такъ какъ «отъ неосторожнаго обращенія съ бутылкой» у него въ вискахъ стучитъ. Онъ выспался, да мало. Сурковъ уѣзжаетъ кстати, такъ какъ является Усвоевъ (г. Горевъ), и Тальникова конечно, не замедлитъ объявить ему свой таинственный ультиматумъ.

Усвоевъ уже знаетъ проигрышѣ Тальниковою ея процесса. Ему объ этомъ, очень кстати и для автора, и для публики, сообщилъ въ клубѣ Карамышевъ, хотя, казалось бы, такое сообщеніе менѣе всего согласуется съ видами Карамышева, высказанными имъ въ сценѣ съ дочерью, и ужь во всякомъ случаѣ онъ постарался бы скрыть обѣдненіе дочери именно отъ Усвоева, человѣка, на средства котораго Карамышевъ не можетъ не разсчитывать въ виду возможности брака съ нимъ его дочери. Но такихъ авторскихъ промаховъ мы найдемъ въ пьесѣ цѣлый рядъ. Главное же авторское недоразумѣніе, исключающее даже возможность вѣры зрителя въ Тальникову, главную героиню всей пьесы, какъ въ живое лицо, заключается въ дальнѣйшемъ ходѣ этой сцены. Усвоевъ даже *радъ* проигрышу процесса. Онъ разсчитываетъ, что теперь Тальникова будетъ сговорчивѣе. Онъ, нисколько не стѣсняясь, говоритъ это прямо любимой и уважаемой дамѣ своего сердца. Тальникова соглашается быть сговорчивѣе, но при непремѣнномъ условіи — жить безвыѣздно въ деревнѣ. Усвоевъ, конечно, удивленъ, что слышитъ это отъ нея, и убѣждаетъ ее, что въ деревнѣ хорошо пожить лѣтомъ, но что безвыѣздно въ деревнѣ живутъ только кулаки, да люди обязанные къ тому по службѣ и «какъ исключеніе, такіе полупомѣшанные, какъ Сурковъ».

Тальникова, въ числѣ доводовъ, указываетъ ему на тишину въ ея домѣ, на свое постоянное одиночество, на то, что свѣтскія удовольствія ей наскучили, что она всегда скучала и ждала чего-то другого. „Совѣстно вспомнить, какъ я провела мои лучшіе годы»,— говоритъ она.— «Я кого-то кормила, для кого-то готовила завтраки, обѣды, устраивала вечера, выѣзжала, имѣла большое знакомство, проводила время въ безконечныхъ разговорахъ, слушала пересуды, и не замѣчала какъ идутъ дни. А жизнь *настоящая*, съ ея запросами, тревогами, та жизнь, гдѣ работаетъ мысль, была отъ меня далеко, далеко... Но вотъ теперь, когда безконечный пиръ кончился, толпа, обивавшая у насъ пороги, бросила меня, на меня напало раздумье:

что такое я? И для чего создана? Неужели для того, чтобы влачить жалкіе дни, не зная ни обязанностей, ни труда? Во мнѣ что-то пробудилось и я почувствовала неудержимый порывъ *что-нибудь* дѣлать, составлять часть человѣчества (!). А если я выйду за васъ и мы будемъ жить здѣсь—я останусь тѣмъ, чѣмъ была".

Мы нарочно выписываемъ всю эту тираду громкихъ словъ, чтобы читатель могъ уяснить себѣ вполнѣ всю ложь положенія, на которомъ авторъ строитъ свою пьесу. „Блажитъ барыня", думаетъ зритель, также, какъ долженъ думать и Усвоевъ. И ни чѣмъ инымъ, какъ безосновательной блажью, женскимъ мимолетнымъ капризомъ нельзя объяснить словъ Тальниковой.

Кто же повѣритъ въ такое перерожденіе, разъ оно неразрывно связано съ потерей процесса? Процессъ проигранъ и скучающая барыня вспомнила и о трудѣ, и о гражданскомъ долгѣ. Если же процессъ былъ бы выигранъ ею, то и эта „толпа, обивавшая ея пороги", не бросила бы ее и не напало бы на нее раздумье. Впрочемъ, мы не знаемъ почему „толпа" бросила ее. Вѣдь сама Тальникова только что узнала о потерѣ процесса. Если же въ Тальниковой переворотъ совершился серьезный, если она дошла до своего рѣшенія путемъ долгихъ размышленій, если въ ней „что-то пробудилось" и она „почувствовала *неудержимый* порывъ *что-нибудь* дѣлать", почему же этотъ переворотъ совершился только тогда, когда она проиграла процессъ? Со смерти мужа прошло больше года, она владѣла еще тѣми средствами, которыми стремилась завладѣть навсегда. Отчего же этотъ *неудержимый* порывъ не сказался въ ней тогда же, внѣ зависимости вопроса о наслѣдствѣ? Если же *только* потеря состоянія толкнула ее на дорогу *труда, обязанностей*, если въ ней никогда раньше, во времена богатства, не было этого *неудержимаго порыва*, то она не могла не воспользоваться такимъ удобнымъ случаемъ сохранить свое положеніе, какъ выходъ замужъ за богатаго человѣка, который ее любитъ и нравится ей самой.

Почему, обладая состояніемъ, нельзя вести „жизнь настоящую, съ ея запросами, тревогами, жизнь, гдѣ работаетъ мысль"? Почему, наконецъ, такому идеалу болѣе соотвѣтствуетъ жизнь въ глуши, чѣмъ въ культурномъ центрѣ? Наконецъ, при чемъ здѣсь непремѣнное затворничество безвыѣздно въ деревнѣ, какимъ образомъ это затворничество можетъ способствовать работѣ мысли, а не наоборотъ, мѣшать ей, отдаляя человѣка отъ общенія съ другими, общенія, которое, какъ общеизвѣстно, составляетъ непремѣнное условіе для работы мысли. Намъ странно даже напоминать такія истины драматургу, призванному поучать насъ съ высокой сценической кафедры... Почему Тальникова не могла найти настоящаго труда въ городѣ, среди жизни знакомой ей съ дѣтства, среди привычныхъ ей людскихъ отношеній, и кто же, кромѣ самой блажной барыни, можетъ повѣрить, что она найдетъ арену *настоящаго труда* среди совершенно чуждой ей жизни деревни. Деревня для нея неоткрытая планета, она же для деревни останется той же барыней, которая блажитъ и юродствуетъ.

Можетъ ли, наконецъ, Тальникова считать, что у ней нѣтъ обязанностей, если у ней на рукахъ слабый характеромъ и умомъ родной отецъ и племянница, воспитаніе которой она приняла на себя. Если она въ дѣлѣ этого воспитанія одной дѣвушки оказалась настолько несостоятельной, что сама увидала пропасть между собой и своей воспитанницей, то кто же повѣритъ, что ей по плечу роль носительницы свѣта въ глухой деревенской тьмѣ?

Хороша же и любовь ея, даже простое уваженіе къ любимому человѣку, если она можетъ требовать отъ него отреченія отъ общества людей, равныхъ ему по образованію, воспитанію и взглядамъ, даже отъ простыхъ жизненныхъ удобствъ, къ которымъ онъ привыкъ съ дѣтства, требовать, чтобы онъ добровольно удалился въ какую то ссылку, и притомъ совершенно безцѣльно, такъ какъ живую связь съ деревней, если въ человѣкѣ есть такой *порывъ*, можно сохранить и не замуравливая себя въ глуши на одиночное заключеніе, гдѣ ужъ во всякомъ случаѣ труднѣе, если и совсѣмъ не возможно, «составлять часть человѣчества», какъ, довольно впрочемъ туманно, провозглашаетъ Тальникова.

Усвоевъ называетъ мысль Тальниковой дикой, ея требованіе деспотизмомъ, и онъ правъ, правъ въ своемъ отказѣ уступить такому «ультиматуму». Онъ увѣренъ, что она одумается, лѣтомъ онъ пріѣдетъ къ ней и возобновитъ свое предложеніе. Зритель также надѣется, что Тальникова въ концѣ-концовъ одумается и блажить перестанетъ, таковъ былъ бы логическій выводъ изъ даннаго положенія, но авторъ не допускаетъ у зрителя никакихъ иллюзій, и послѣ отказа Усвоева подчиниться «этому деспотизму», онъ заставляетъ свою «героиню» воскликнуть, даже «возвысивъ голосъ: мое сердце вы потеряли навсегда».

Второе дѣйствіе. Тальникова уже переѣхала въ деревню. Карамышевъ и Ириша играютъ отъ скуки въ карты; Марковна восхваляетъ деревенское житье и заявляетъ, что «у барыни вся хмурь прошла и даже словно какъ будто она приполнѣла»; Тальникова съ прикащикомъ записываютъ «въ книгу» сколько и кому сдали земли. Изъ этого явствуетъ, что жаждущая труда барыня занимается полученіемъ обыкновенной ренты съ своей землицы.

Трудъ же свой она полагаетъ въ записываніи «въ книгу», въ посылкѣ прикащика въ

волость, и въ замѣчаніяхъ, чтобы онъ внушилъ крестьянамъ, чтобы они не пасли своихъ свиней «небрежно» во избѣжаніе потравъ, но чтобы сдѣлалъ это путемъ убѣжденія, пригрозивъ имъ, впрочемъ, что она прощаетъ имъ штрафъ за потраву въ послѣдній разъ.

Тальникова въ восторгѣ отъ деревенскаго житья, пока, конечно, лѣтняго, что предлагалъ ей и Усвоевъ. Авторъ такъ и не показалъ намъ свою героиню въ деревнѣ зимою, съ ея «неудержимымъ порывомъ» къ настоящему труду.

Она объѣзжаетъ по утрамъ свои поля верхомъ, кушаетъ и спитъ по часамъ и думаетъ о замужествѣ своей 26-лѣтней племянницы съ Сурковымъ.

Ее хвалятъ и племянница, и няня. Послѣдняя, впрочемъ, приписываетъ многое и своему воспитанію: «Другая—нѣтъ, нѣтъ, да и шлепнетъ ребенка головой объ кровать либо объ печку. Что-жъ тутъ ждать? Ну, и омраченіе. А я тебя холила, лелеяла», —говоритъ она.

Но старушка видимо засидѣлась, автору нужно опять убрать ее. Тальникова называетъ ее своимъ «вѣрнымъ Цербером», Карамышевъ переводитъ Цербера—собакой, Марковна не вѣритъ, чтобъ «Клавдинька назвала ее собакой. Ужь я лучше уйду, а то вы со зла такое словечко подпустите, что ночь не уснешь», —добавляетъ она и скрывается за кулисами. Тальникова запрещаетъ племянницѣ и отцу продолжать игру и *приказываетъ* имъ заняться чтеніемъ и *быть полюбезнѣе* съ гостями, сосѣдями-помѣщиками, которыхъ она ждетъ по дѣлу. «Это входитъ въ мой планъ», —объясняетъ она.—«Кто хочетъ достигнуть цѣли, тотъ долженъ располагать и средствами. Женщинъ считаютъ дипломатами, и я хочу быть такой».

Являются сосѣди: отставной гусаръ, богатый помѣщикъ и кулакъ Дымниковъ (г. Рыбаковъ) съ своей двоюродной сестрой Рыткиной (г-жа Никулина), энергичной барыней, тоже помѣщицей со средствами. Оба говорятъ Карамышеву, или точнѣе публикѣ свою характеристику: Рыткина, что она зла на всѣхъ, а Дымниковъ, что онъ бросилъ службу съ тѣхъ поръ, какъ отъ эскадронныхъ командировъ заготовку фуража отняли, что затѣмъ онъ собирался жениться на богатой купчихѣ, да у нихъ курсъ на военныхъ упалъ, что выручила его русская смекалка: онъ влѣзъ въ полушубокъ и давай «орудовать». Въ заключеніе онъ поясняетъ, что «теперь на двугривенномъ легче кататься, чѣмъ на кровномъ жеребцѣ»

Является Сурковъ и объясняетъ, что Рыткина потому зла на него, что у него картофель крупнѣе уродился, чѣмъ у нея. Онъ и Тальниковой въ подарокъ привезъ рѣдкій экземпляръ кочана цвѣтной капусты, вслѣдствіе чего Рыткина, по ремаркѣ автора, «фыркаетъ и косоурится» (?).

Рыткина упрекаетъ Тальникову, что она слишкомъ балуетъ мужиковъ, что при прежнемъ арендаторѣ лучше было, тогда она съ нимъ такъ держала мужиковъ, что они имъ «уйму земли отрабатывали».

Тальникова возражаетъ, что она не можетъ ради ея измѣнять себя. «Крестьяне, народъ, ой, ой, ой, не клади имъ пальца въ ротъ, но вѣдь и нашъ братъ, землевладѣлецъ, постоитъ за себя», —говоритъ она и прибавляетъ, что землевладѣльцы должны быть чистоплотны въ своихъ дѣйствіяхъ, а не развращать крестьянъ своимъ примѣромъ. Затѣмъ изъ словъ Тальниковой мы узнаемъ, что она «входитъ въ хату къ больному» и «даетъ грудному ребенку фунтъ баранокъ».

Затѣмъ Тальникова «открываетъ засѣданіе», и мы узнаемъ, что въ ея имѣніи оказался фосфоритъ, что на эксплуатацію этого фосфорита у нея нѣтъ средствъ, такъ какъ имѣніе ея заложено, да кромѣ того она и долги на первое обзаведеніе сдѣлала, и у Рыткиной хлѣбъ заняла. Вотъ и предлагаетъ она устроить компанію на паяхъ—ея фосфоритъ, а ихъ деньги. Рыткина хочетъ подумать, а Дымниковъ «нѣжно» говоритъ Тальниковой, что другому бы онъ отказалъ, но ей онъ всегда готовъ сдѣлать пріятное.

Фосфоритъ—предметъ теперь модный, но для пьесы онъ также, какъ и многое другое, является совершенно не нужнымъ.

Новостью является только то, что за обворожительной Тальниковой ухаживаютъ всѣ сосѣди.

Дѣловымъ разговоромъ о фосфоритѣ авторъ, повидимому, боится утомить вниманіе публики и заставляетъ своего комика Карамышева заснуть и громко захрапѣть, а Рыткину заставляетъ высказать предположеніе, что отъ его храпа въ ея имѣніи «кошки перепугались». Карамышева Тальникова и Сурковъ уводятъ въ домъ. Этотъ уходъ даетъ возможность Дымникову и Рыткиной переговорить интимно. Рыткина высказываетъ свою затаенную цѣль, воспользоваться раззореніемъ Тальниковой, котораго она ждетъ въ скоромъ будущемъ, и купить имѣніе. Дымниковъ признается сестрѣ въ своемъ намѣреніи жениться на Тальниковой. Рыткина убѣждаетъ брата, что въ ихъ интересахъ затягивать дѣло съ фосфоритомъ; тогда дѣла Тальниковой пойдутъ еще хуже и они воспользуются этимъ въ своихъ цѣляхъ. Возвращается Тальникова. Они просятъ ее отложить дѣло до осени. Она рада, что ей не придется обращаться къ другимъ и искать неизвѣстныхъ компаніоновъ, что является довольно страннымъ, такъ какъ и Дымниковъ, и Рыткина извѣстны Тальниковой съ такой стороны, которая меньше всего могла бы расположить ее къ какимъ либо дѣловымъ съ ними отношеніямъ.

Ириша приглашаетъ гостей закусить. Закуска является кстати, такъ какъ автору нужно оставить Тальникову вдвоемъ съ Сурковымъ. Она благодаритъ его за содѣйствіе въ ея дѣлахъ и высказываетъ ему желаніе съ нимъ породниться, посредствомъ брака его съ Иришей,— но Сурковъ уже давно, еще раньше ея замужества, влюбленный въ Тальникову, объясняется ей въ любви. Она остается холодна къ его словамъ и заявляетъ ему, что не можетъ и не хочетъ никого любить. На этомъ кончается 2-й актъ.

Третій актъ начинается сценой Тальниковой съ Марковной. Изъ этой сцены мы узнаемъ, что Тальникову «ничто не радуетъ»: отецъ постоянно уходитъ къ Рыткиной, Ириша, не смотря на то, что она круглая сирота и ей бы, по словамъ Тальниковой, слѣдовало бы быть тише воды, ниже травы—никакъ не угомонится, бросила помогать своей теткѣ, вѣроятно, въ исполненіи ея миссіи (!), наконецъ, мы узнаемъ о существованіи какихъ-то недоразумѣній у Тальниковой съ крестьянами.

Все это ее сердитъ. «Думаю, думаю, какъ поступить, какъ жить», восклицаетъ она, «и не могу сообразить. Сама не знаю и посовѣтоваться не съ кѣмъ». Результатъ вполнѣ естественный для человѣка, неумѣло взявшагося за чуждое ему дѣло.

Марковна даетъ ей весьма разумный совѣтъ— послать за Сурковымъ и поручить ему распутать то, что она успѣла понапутать.

Является Карамышевъ отъ сосѣдки; онъ сильно на-веселѣ. Тальникова снова входитъ въ свои права (!) и запрещаетъ отцу ходить къ Рыткиной, такъ какъ тамъ его поятъ виномъ. Онъ на это возражаетъ, что бываетъ тамъ и водитъ компанію съ Рыткиной и ея братомъ въ интересахъ самой Тальниковой въ виду ея проекта съ фосфоритами. Тальникова, забывъ, вѣроятно, какъ она же возлагала на отца и племянницу миссію ухаживать за ея гостями, что тогда «входило въ ея планъ», высказываетъ недовѣріе и проситъ «любезнаго родителя», какъ она называетъ своего отца, «пойти умыться».

Ириша жалуется на скуку. Тальникова сознаетъ, что ей надоѣли уже ея «дѣла» —«ходить въ поле и заниматься цвѣтами (?)» и совѣтуетъ ей съ осени открыть школу.

Ириша предостерегаетъ тетку, что противъ нея Рыткина и Дымниковъ готовятъ какія-то козни, что вѣроятно именно Рыткина и мутитъ крестьянъ противъ нея. Тальникова признается, что въ деревнѣ она нашла «тѣ-же мелочи, ту же пошлость, отъ которой она бѣжала», но она рѣшилась добиваться своего.

Являются крестьяне, которыхъ привелъ прикащикъ. Оказывается, что они подрядились работать у Тальниковой, деньги съ нея получили, а потомъ Рыткина ихъ прижала, и они пошли работать къ ней. Тальникова ихъ стыдитъ, а затѣмъ отпускаетъ и посылаетъ прикащика нанимать другихъ рабочихъ.

Является Рыткина. Тальникова упрекаетъ ее, что она отбиваетъ у нея рабочихъ, а та совѣтуетъ ей—или продать имѣніе, или замужъ выдти, а не пойдетъ она замужъ, такъ она и денегъ на разработку фосфорита не дастъ, опасаясь, что Тальникова одна, безъ мужа, своими фантазіями будетъ портить дѣло. Тальникова оскорбляется, разговоръ обостряется. Рыткина собирается уходить, но Тальникова «дѣлаясь ласковой», по ремаркѣ автора, останавливаетъ ее, заявляя, что она «можетъ быть недовольна ею, но—она ея гостья».

Входятъ Дымниковъ и Карамышевъ. Дымниковъ не доволенъ отказомъ сестры и такъ аттестуетъ ее: «груба, какъ мущина, и упряма, какъ женщина. Не даромъ Сурковъ говоритъ, что она средняго рода». Онъ предлагаетъ Тальниковой вести дѣло съ нимъ, а Суркова пригласить управлять дѣломъ. Тальникова сперва готова отказаться, но при имени Суркова соглашается.

Карамышевъ находитъ, что состоявшаяся сдѣлка требуетъ выпивки. Тальникова уходитъ распорядиться, находя, вѣроятно, что въ *данномъ* случаѣ, выпивка принесетъ свою пользу. Дымниковъ же начинаетъ намекать Карамышеву на свое намѣреніе жениться на его дочери. Тотъ гордо указываетъ ему на разницу ихъ «воззрѣній и образа дѣйствій». «Вы занимаетесь ссыпкой хлѣба», говоритъ онъ ему, «скупкой и перекупкой дешевыхъ имѣній и лѣса, ходите часто въ полушубкѣ и въ смазныхъ сапогахъ. Все это позволительно какому-нибудь разночинцу, а не моему будущему зятю. Я былъ всегда бариномъ и останусь имъ»,—добавляетъ онъ. Дымниковъ обѣщаетъ, женившись, «заниматься только крупными сдѣлками, поставить домъ на высокую ногу, даже въ предводители баллотироваться». Онъ успокоиваетъ также Карамышева и по вопросу объ «отношеніяхъ къ родственникамъ», обѣщая ему «заботиться и угождать, нанять повара и завести погребокъ съ отдѣленіями, для разныхъ сортовъ винъ».

Услышавъ это, Карамышевъ заявляетъ себя его горячимъ сторонникомъ.— Оба уходятъ для какихъ то дополнительныхъ переговоровъ, что даетъ автору возможность вывести на сцену Суркова и Иришу. Ириша сообщаетъ Суркову всѣ новости и что дѣла плохи, и что крестьяне не хотятъ работать, и что Дымниковъ свататься собирается, и что хотятъ въ то же время ея тетку довести до разоренія, чтобы воспользоваться и фосфоритами, и имѣніемъ. Сурковъ въ свою очередь признается Иришѣ въ своей любви къ Тальниковой и что съ горя началъ пьянствовать.

Входятъ Карамышевъ и Дымниковъ. Сурковъ бранитъ послѣдняго жидоморомъ и кулакомъ. Карамышевъ убѣждаетъ ихъ не ссориться. Возвращаются дамы, приносятъ закуску. Сурковъ опять рѣзко разговариваетъ съ Дымниковымъ. Тальникова его усмиряетъ. Рыткина сожалѣетъ, что остановили—она очень «любитъ, когда ругаются». Авторъ, видимо, съ цѣлію *оживить* сцену и дать отдохнуть вниманію публики, послѣ пѣлаго ряда ссоръ дѣйствующихъ лицъ—совершенно неожиданно заставляетъ Рыткину и Карамышева почему-то плясать русскую. Послѣ этого импровизированнаго дивертисмента Сурковъ снова начинаетъ поносить Дымникова. Тотъ, возмущенный, уходитъ. За нимъ встаютъ и остальные и, каждый, въ томъ числѣ и Марковна, поочереди стыдятъ Суркова.

Остается только Тальникова, которая говоритъ Суркову, что она недовольна имъ, что онъ долженъ перемѣниться и доказать, что онъ цѣнитъ ея дружбу. «До свиданія, не прощайте», прибавляетъ она уходя. Актъ конченъ.

Въ началѣ 4 акта мы узнаемъ, что Тальникова заболѣла отъ непріятностей. Прикащикъ загналъ крестьянскій скотъ за потраву, а крестьяне сожгли два стога сѣна.

Ириша собирается отъ скуки бѣжать изъ деревни въ городъ, искать мѣсто. Марковна говоритъ ей, что «вцѣпится въ нее и не пуститъ». Ириша обѣщается облить чернилами новое платье Марковны. Входитъ Тальникова и успокоиваетъ Иришу, обѣщаетъ ее изрѣдка возить зимой въ клубъ, а въ случаѣ ея замужества, подарить ей 50 десятинъ земли и построить на ней усадебку.

Пріѣзжаетъ Дымниковъ и дѣлаетъ предложеніе Тальниковой. Та отказываетъ ему. Тогда и онъ отказывается отъ участія въ дѣлѣ эксплоатаціи фосфорита, заявляетъ, что вмѣстѣ съ тѣмъ «теряетъ право и возможность сдерживать нерасположеніе къ ней его сестры», и уѣзжаетъ.

Карамышевъ упрекаетъ дочь за ея отказъ. Та отвѣчаетъ ему, что хотя она «и очень терпѣлива, но всему есть границы. Ты мнѣ дѣлаешь выговоръ! Ха, ха, ха!... Можно подумать, что я молоденькая дѣвочка и живу на твои средства».

Въ это время за сценой раздаются громкіе голоса. Крестьяне силой лѣзутъ въ домъ, чтобы пожаловаться на прикащика, тотъ ихъ не пускаетъ.

Тальникова приходитъ въ ужасъ и ищетъ защиты у того же отца, котораго она такъ свысока третировала за минуту. «Это ужасно!—говоритъ она. Въ самомъ дѣлѣ, что можетъ съ ними сдѣлать женщина? Удали ихъ. Нельзя же мнѣ самой идти къ этой ревущей толпѣ?» Карамышевъ кричитъ на крестьянъ, обѣщаетъ послать за старшиной, за становымъ, и крестьяне удаляются.

Въ ту же минуту пріѣзжаетъ Галетова и Усвоевъ. Галетова сообщаетъ Тальниковой, что Усвоевъ пріѣхалъ возобновить свое предложеніе, увѣренный, что теперь, послѣ всего ею испытаннаго, она согласится стать его женой и жить по прежнему въ городѣ.

Является Сурковъ. Онъ пріѣхалъ проститься, онъ уѣзжаетъ и надолго, быть можетъ, навсегда. «Хозяйство стало не мило, домъ опостылѣлъ. Рѣдкій день не пьянъ», — говоритъ онъ. Тальникова признается, что онъ «побѣдилъ» ее. Она убѣдилась, что «женщинѣ безъ опоры трудно жить въ деревнѣ. А если выходить замужъ, то счастье она найдетъ только съ такимъ человѣкомъ, какъ онъ. Онъ не захочетъ *накладывать* (не правильнѣе ли *налагать?*) на нее какой-то режимъ. Мы съ вами одинаково полюбили простую сельскую жизнь. И въ ней находимъ утѣшеніе. Но что *всего дороже* мнѣ: вы *добрый и сердечный* человѣкъ», — прибавляетъ она.

Являются Карамышевъ и Усвоевъ. Теперь, конечно, слѣдуетъ сцена, въ которой Тальникова въ 4-й разъ и уже отъ третьяго должна выслушать предложеніе. Авторъ снова прибѣгаетъ къ своему излюбленному пріему—уводить лишнихъ для него дѣйствующихъ лицъ.

«Валентинъ Ѳедоровичъ, на одну минуту», — говоритъ Карамышевъ и уводитъ Суркова. Усвоевъ торжествуетъ: случилось то, что онъ предсказывалъ. Жизнь въ деревнѣ оказалась не сладка. Онъ возобновляетъ свое предложеніе.

Тальникова говоритъ ему, что она, какъ женщина, не прощаетъ обидъ. Она упрекаетъ его. «Вы знали», говоритъ она, «какъ я была несчастлива въ первомъ супружествѣ, видѣли, какъ я лишилась средствъ, слышали, что я, надломленная жизнью, рвалась изъ надоѣвшей мнѣ среды и искала *чего нибудь*, чтобъ *наполнить* свое существованіе. Истинно добрый человѣкъ пожалѣлъ бы любимую женщину и пошелъ бы за ней». Авторъ видимо самъ вѣритъ въ основательность этого поводаи хочетъ увѣрить въ томъ и зрителя, хотя, конечно, и безъ всякаго успѣха. Усвоевъ вполнѣ основательно замѣчаетъ ей, что онъ не пошелъ за нею, такъ какъ «то, что она дѣлала, казалось ему ребячествомъ, которое неминуемо ставило его въ самое глупѣйшее положеніе—находиться при своей супругѣ, ничего не дѣлать и смотрѣть, какъ она балуется на модную тему». Тутъ авторъ видимо боится, что логика Усвоева окончательно убьетъ всякій интересъ къ его героинѣ, и заставляетъ его признаться, что онъ «человѣкъ, живущій безъ всякихъ идеаловъ», хотя неизвѣстно почему всякій городской житель долженъ быть непремѣнно человѣкомъ безъ всякихъ идеаловъ. Разъ авторъ задался цѣлью что либо доказывать, то онъ долженъ былъ дать намъ въ

оппоненты своей героини средняго, а не исключительнаго человѣка.

Усвоевъ признается затѣмъ, что послѣ ея отъѣзда онъ сталъ такъ страшно скучать, что только ложное самолюбіе удерживало его не броситься вслѣдъ за нею. Въ это легко повѣрить: каждому свойственно прощать любимой женщинѣ даже ея капризы, даже терпѣливо относиться ко всякой ея блажи, но это не дѣлаетъ эту блажь логичной.

Пламенную рѣчь Усвоева перебиваетъ появленіе Суркова и другихъ дѣйствующихъ лицъ. Тальникова объявляетъ Суркова своимъ женихомъ. Всѣ удивлены и больше всѣхъ Карамышевъ. Сурковъ въ свою очередь успокоиваетъ его обѣщаніемъ кормить его вкусно и изрѣдка въ пикетъ поиграть.

Всѣ поздравляютъ. Тальникова остается вѣрна себѣ и произноситъ горячій спичъ въ честь деревенской жизни, заявляетъ, что она мирится и «съ краснымъ пѣтухомъ», котораго ей только что подпустили. Она увѣряетъ, что крестьяне теперь «называютъ ее своей барыней и считаютъ *своимъ* человѣкомъ». Изъ пьесы этого совсѣмъ не видно и намъ остается вѣрить ей на слово.

«И что-жь я сдѣлала для этого?»—скромно прибавляетъ она,—«нѣсколько совѣтовъ, грошевыя одолженія, ребятишкамъ десятка два-три трехкопѣечныхъ книжонокъ, горсть пряниковъ». Дѣйствительно не много. Если вѣрить Тальниковой, то каждой скучающей барынѣ сдѣлаться *своимъ* человѣкомъ въ деревнѣ стоитъ ужь очень дешево, всего что-то около 1 рубля съ придачей нѣсколькихъ добрыхъ совѣтовъ, которые уже совсѣмъ ничего не стоятъ.

Сурковъ вторитъ Тальниковой,—говоритъ, что «всѣ такъ устали и утомились душой, что каждому хочется побрести такой колеей, которая привела бы его *къ покою* и нравственному удовлетворенію». Тутъ явное недоразумѣніе. Авторъ видитъ въ Сурковѣ и Тальниковой людей, близкихъ и по взглядамъ и по цѣлямъ. Между тѣмъ, въ то же время, какъ Сурковъ видитъ въ деревенской жизни покойную пристань, Тальникова пріѣхала туда вслѣдствіе «неудержимаго порыва» къ широкой дѣятельности,—и не далѣе, какъ въ началѣ этого же 4-го акта, мы застаемъ ее далекой отъ всякаго спокойствія, больной отъ хозяйственныхъ огорченій и поджога сѣна, чуть не въ явной борьбѣ съ ея сосѣдями крестьянами.

Обращаясь къ Усвоеву, какъ къ представителю городской жизни, Сурковъ восклицаетъ: «и вамъ, наконецъ, надоѣстъ просиживать цѣлые вечера за безикомъ и винтомъ». Авторъ, къ сожалѣнію, не даетъ намъ данныхъ, почему онъ считаетъ карточную игру непремѣнной принадлежностью городской жизни, а деревню—свободной отъ картъ. «Вы скажете,—продолжаетъ еще туманнѣе Сурковъ,—неужели я созданъ быть автоматомъ?! Вы устыдитесь» и затѣмъ кончаетъ: «и какъ до сихъ поръ всѣ бѣжали изъ деревни, такъ теперь начнется обратное движеніе, и мы заранѣе говоримъ: пожалуйте».

Затѣмъ слѣдуетъ возгласы: «горько!», молодые цѣлуются и занавѣсъ падаетъ.

Изъ сдѣланнаго нами пересказа сюжета пьесы читателю ясно, сколько фальши въ основныхъ ея положеніяхъ, сколько недодѣланнаго, недостаточно обдуманнаго авторомъ, сколько, наконецъ, погрѣшностей въ языкѣ и въ самой постройкѣ пьесы и неудачныхъ покушеній на остроуміе.

Для чего же пьеса написана? Неужели для того, чтобы устами Суркова констатировать современное движеніе изъ города въ деревню?

Безъ сомнѣнія, такое движеніе существуетъ, существуютъ и убѣжденные люди, сознательно и принципіально стремящіеся слиться съ народомъ, помочь ему, служить ему и, *прежде всего*, поучиться у него его простотѣ. Но при чемъ тутъ скучающія барыни съ «неудержимыми порывами *чѣмъ-нибудь* наполнить свое существованіе»? Неужели же отъ нихъ деревня можетъ ждать свѣта и помощи? Для нихъ одинъ возможный удѣлъ—это амурныя похожденія, чѣмъ, въ сущности, и кончаетъ „метущаяся душа“ героини комедіи г. Невѣжина.

Пріѣхала скучающая барыня въ деревню, ни за что толкомъ приняться не умѣетъ, занимается раздачей грудянымъ (?) ребятамъ по фунту (!) бубликовъ на каждаго, да милостиво поддерживаетъ крестьянъ въ безнаказанности нарушенія чужой собственности. Пока барыня блажитъ, около нея вьются кавалеры. Одинъ умный, но кулакъ,—не годится; другой умный, но городъ любитъ—тоже, третій умный, дѣловой, хотя съ горя и попиваетъ, но тотъ деревню любитъ, вотъ этотъ будетъ всего подходящѣе. Вышла барыня замужъ и кончился ея «неудержимый порывъ». Въ деревнѣ безъ мужчины жить нельзя, признаетъ она сама, и беретъ этого мужчину; онъ, можетъ быть, и дѣло будетъ дѣлать, и хорошо будетъ дѣлать, если только новая блажь, новый «неудержимый порывъ» его супруги не заставитъ его бросить деревню и лѣтѣть уже въ городъ искать удовлетворенія ея жаждѣ дѣятельности. Сама же барыня, познавъ, наконецъ, всю безсмыслицу своихъ порывовъ и всю свою непригодность для какой-либо дѣятельности, предоставитъ мужу дѣлать дѣло, а сама, вѣроятно, предастся единственно доступному для нея занятію—услаждать досуги своего супруга, да издѣваться надъ своимъ отцемъ и племянницей. Въ героини же комедіи съ какой-нибудь, хоть малопридуманной, идейкой она ужь, конечно, не годится.

Для чего же написана вся пьеса? Заклю-

чительную фразу о движеніи въ деревню, которая, повидимому, и составляетъ авторскую *идею*, Сурковъ могъ бы съ такимъ же результатомъ произнести еще въ первомъ актѣ, при первомъ своемъ появленіи. Мы и тогда повѣрили бы ему не больше, чѣмъ вѣримъ въ концѣ 4-го акта. Пьеса могла быть легко написана и въ одномъ актѣ такъ же, какъ легко могла быть растянута и на десять актовъ. Вся пьеса, фальшиво задуманная, скучно, небрежно и безталанно написанная, лишенная всякихъ признаковъ психологическаго развитія характеровъ, является новой ненужностью на нашей сценѣ и, если и доказываетъ превосходство деревни передъ городомъ, то развѣ только въ томъ смыслѣ, что въ деревнѣ нѣтъ театровъ, на которыхъ ставятся такія неудачныя пьесы.

Объ исполненіи такой пьесы говорить много нечего. Артистамъ приходилось создавать живыхъ людей изъ блѣдно очерченныхъ авторомъ безжизненныхъ манекеновъ. Что артисты нашей образцовой сцены способны къ такому творчеству, это ни для кого не новость, но въ данномъ случаѣ эта задача усложнялась массой вводныхъ произвольныхъ вымысловъ, которыми авторъ такъ щедро уснастилъ свою пьесу. Тамъ же, гдѣ авторъ не мѣшалъ артисту, тамъ мы видѣли настоящее проявленіе художественнаго творчества. Укажемъ, какъ на примѣръ, на заключительную сцену 3-го акта, въ которой г. Садовскій изъ пьянаго Суркова дѣлалъ живое лицо. Съ особымъ уваженіемъ остановимся и на исполненіи г-жею Садовской роли Марковны. Артистка своимъ крупнымъ талантомъ заставляла зрителя вѣрить въ возможность существованія этого лица, совершенно, впрочемъ, ненужнаго для пьесы.

Хорошъ былъ мѣстами и г. Рыбаковъ. Г-жѣ Никулиной не хватало голоса, чтобы изобразить Рыткину, ревущую такъ, что «лошади пугаются».

Сдѣлать живого человѣка изъ неудачнаго силуета героини оказалось не по силамъ даже для такой умной и талантливой артистки, какъ г-жа Ѳедотова.— Недостатки авторскаго творчества оказались сильнѣе ея дарованія.

Г. Макшеевъ старался выполнить свою миссію увеселяющаго персонажа и мѣстами давалъ удачные штришки.

Г. Горевъ въ роли Іевлева старался не менѣе другихъ для спасенія пьесы.

Грустно, что такихъ художниковъ, какъ наши артисты, заставляютъ тратить свое творчество на такіе неумѣлые плоды авторскаго пера.

Х.

езъ предразсудковъ», комедія В. Крылова.

Французскій современный репертуаръ является настоящимъ золотымъ дномъ для драматическихъ дѣлъ мастеровъ всѣхъ націй. Всѣ европейскіе театры живутъ французскими вдохновеніями, всевозможными способами перепося ихъ на свою отечественную почву. Но нигдѣ эти присвоенія не отличаются такой смѣлостью, можно сказать, совершенно нелитературной дерзостью, какъ у насъ. Развѣ только англійскій театръ можетъ поспорить съ нашей сценой въ этомъ отношеніи. Но современное драматическое англійское искусство и англійская сцена до такой степени пали, что принимать ихъ въ разсчетъ было бы просто обидно для какой бы то ни было другой сцены. Остается русская драматическая литература. Благодаря отсутствію какихъ-либо внѣшнихъ стѣсненій, она будто съ закрытыми глазами окунулась въ чужое море и стала вычерпывать его, не сообразуясь съ самыми элементарными правилами здраваго смысла и литературнаго приличія. Всѣмъ извѣстно, что именно такимъ путемъ у насъ создался цѣлый рядъ популярностей въ области драматической литературы, и такая слава настолько вошла въ нравы, что постепенно утратилась всякая мѣра въ погонѣ за ней.

Прекраснымъ образцомъ этой незаконнорожденной литературы является комедія В. Крылова. Русскій авторъ заинтересовался пьесой А. Дюма «Les idées de madame Aubray» и съ возможной въ нашемъ мірѣ быстротой превратилъ ее въ русскую и, если хотите, въ свою собственную, потому что французское заглавіе пьесы совсѣмъ другое, чѣмъ русское, а слово «передѣлано», до такой степени невелико и такъ часто испаряется изъ памяти публики, что «Безъ предразсудковъ», при благопріятныхъ условіяхъ, можетъ, съ теченіемъ времени, сойдти за ори-

гинальное произведеніе. Кое-кому развѣ придетъ охота попомнить, что это „передѣлка“. Но на этотъ разъ, очевидно, судьба предстоитъ совершенно другая. Комедія въ русскомъ костюмѣ начала уже умирать, не успѣвши разцвѣсть,— и мы привѣтствуемъ эту скоротечную кончину.

Пьеса Дюма написана въ мартѣ 1867 года— въ самый разгаръ драматической дѣятельности автора. Дюма, окруженный развратомъ и оргіями общества Второй Имперіи, находился въ полномъ разцвѣтѣ своей „проповѣднической“ дѣятельности, какъ позже иронически выражался Эмиль Зола. Дюма защищалъ женщину отъ нечистыхъ посягательствъ мужчины, защищалъ ее и послѣ того, какъ она становилась жертвой этихъ посягательствъ, и именно въ эту эпоху женскихъ страданій онъ защищалъ несчастныхъ съ особенной энергіей. Все это имѣло привлекательность новизны, гуманныхъ стремленій — среди современныхъ недуговъ. Но это давно прошло. Г. Крыловъ ошибся во всѣхъ отношеніяхъ, останавливаясь для своего новаго драматическаго опыта на „Идеяхъ г-жи Обрэ“. Дома, въ Парижѣ, въ настоящее время эта пьеса не возбудила бы прежняго интереса, хотя и на современныхъ бульварахъ французской столицы можно встрѣтить тѣ же характеры и лица, какіе описаны въ комедіи. Но ораторство этихъ лицъ на извѣстныя темы, мораль пьесы — потеряли свой животрепещущій интересъ, по крайней мѣрѣ, въ такой формѣ, какъ все это изображено у Дюма. И, не смотря на все это, русскій авторъ спокойно пересаживаетъ французское произведеніе на русскую почву.

Какъ онъ это дѣлаетъ?

Прежде всего, конечно, m-me Aubray превратится въ г-жу Агарину, и соотвѣтствующее превращеніе совершится и съ остальными героями и героинями, потомъ—французскій морской курортъ превратится въ Петергофъ, сиротскій пріютъ—останется, сынъ m-me Aubray будетъ докторомъ, но называется уже не Camille, а Павелъ Сергѣичъ, и мать его также принимаютъ за его старшую сестру. M-me Aubray встрѣчается съ Jeannine, или, по-русски, съ г-жей Батуниной, Camille влюбляется въ Jeannine, и этотъ инцидентъ вызываетъ ея исповѣдь предъ m-me Aubray. Оказывается, она стала жертвой нѣкоего богатаго развратника—Tellier, по-русски Дулича, который бросилъ ее и женился на другой, не переставая, впрочемъ, давать ей извѣстныя средства. M-me Aubray тронута и хочетъ выдать замужъ Жаннину за нѣкоего весьма легкомысленнаго, но добродушнаго boulvardier mr. Valmoreau. По поводу этой личности г. Крыловъ начинаетъ привязывать къ пьесѣ всяческія національныя отличія. Русскій герой, возникшій изъ парижскаго вивёра, катается на велосипедѣ между Москвой и Троице-Сергіемъ, увѣряетъ публику, что такихъ какъ онъ много въ Бѣлокаменной, съ двадцатилѣтняго возраста онъ избралъ своимъ постояннымъ занятіемъ—романическія приключенія, и съ этой цѣлью разъѣзжаетъ по Николаевской желѣзной дорогѣ, устраивая знакомства и интрижки съ подходящими дамочками... Видите, сколько здѣсь русскаго, русскихъ географическихъ названій, русской методы всякихъ шалопаевъ ухаживать за женщинами; авторъ, послѣ этого, считаетъ себя свободнымъ отъ необходимости еще болѣе національзировать французскую комедію: Москвы и Николаевской желѣзной дороги вполнѣ достаточно на все — и на нравы, и на характеристики, и на комическія сцены...

Затѣмъ, до конца — по просту переводится французская пьеса на русскій языкъ, причемъ весь иностранный колоритъ комедіи бьетъ въ глаза и рѣжетъ слухъ. Напримѣръ, у Дюма во французскомъ текстѣ читаемъ: «ne prends pas des lanternes pour des étoiles»... Это очень изящно и остроумно сказано, и давно перешло въ поговорку. Въ русскомъ переводѣ это не болѣе, какъ тяжеловѣсная выходка взятаго на прокатъ остроумія. Это—относительно формы. Содержаніе краснорѣчивыхъ рѣчей героевъ Дюма должно производить на нашу публику еще болѣе странное впечатлѣніе. Напримѣръ, въ оригинальной пьесѣ говорится по поводу падшихъ женщинъ: «ce peuple merite que la femme qu'il a inventé le devore tôt ou tard. C'est ce qu'elle commence à faire et c'est ce qu'elle fera tout à fait»... Это звучитъ истиннымъ пророчествомъ для общества Наполеоновской эпохи, и впослѣдствіи самъ авторъ, въ цѣломъ рядѣ драмъ, доказывалъ осуществленіе этого предсказанія и громилъ страшную силу, воспитанную современнымъ развратомъ. Для французской публики, поэтому, рѣчь это вполнѣ понятна и въ высшей степени краснорѣчива, не утратила своего смысла и значенія и до сихъ поръ. Но русская публика и малой доли не уловитъ этого значенія, и не почувствуетъ всего драматизма этой сцены.

Что касается развязки комедіи, т. е. женитьбы сына m-me Aubray на Жаннинѣ, имѣющей ребенка отъ своей прежней любовной связи, — эта развязка, даже въ эпоху появленія драмы, и въ самой Франціи казалась крайне искусственной людямъ, одушевленнымъ такими же прекрасными намѣреніями, какъ и самъ авторъ. Это настроеніе даже лучшей части публики понялъ и самъ Дюма, и счелъ нужнымъ написать нѣсколько пьесъ въ оправданіе своей идеи.

Что же должно было произойдти съ этой идеей на нашей сценѣ, идеей, притомъ, выраженной не языкомъ, искони привыкшимъ къ ораторскому резонерству и легко допускающимъ громкія фразы, не всегда отвѣчающія дѣйствительности? Очевидно,—впечатлительность зри-

телей менѣе всего должна была отозваться на заключеніе всей интриги. А если принять во вниманіе, съ какимъ постоянствомъ авторъ передѣлки усыплялъ эту впечатлительность въ теченіе всего спектакля, съ какимъ, по истинѣ изумительнымъ, неумѣненіемъ онъ переноситъ сцену за сценой, характеръ за характеромъ, съ иностранной почвы на русскую, если, говоримъ мы, принять все это въ разсчетъ, намъ станетъ вполнѣ понятнымъ полнѣйшее равнодушіе публики къ спектаклю. Такого равнодушія, по крайней мѣрѣ, трудно и запомнить.

Спектакль былъ обставленъ многими лучшими силами труппы нашего театра. Исполнители и исполнительницы, по обыкновенію, вполнѣ добросовѣстно отнеслись къ своимъ ролямъ, но, противъ ихъ воли, даже эта добросовѣстность должна была разбиться предъ независящими отъ нихъ обстоятельствами. Мы увѣрены, напримѣръ, что нѣкоторымъ исполнителямъ не малаго труда представилъ самый ближайшій вопросъ на счетъ ихъ ролей,—вопросъ о гриммѣ. Пьеса, говорится въ афишѣ, „передѣлана“ на русскіе нравы, фамиліи дѣйствующихъ лицъ—русскія, дѣйствіе происходитъ въ русской дачной мѣстности, а между тѣмъ, все дѣйствіе, всѣ разговоры и самые характеры дѣйствующихъ лицъ—сплошь французскіе. Въ результатѣ, мы и видѣли извѣстную смѣсь одеждъ и лицъ, смѣсь, въ которой артисты ни въ чемъ не повинны, такъ какъ всякая роль въ пьесѣ являлась компромиссомъ между требованіями здраваго смысла и намѣреніями автора.

Въ виду этого, мы не рѣшаемъ вопроса, къ какой, собственно, національности и профессіи принадлежалъ г. Ленскій. Положимъ, ни національность, ни профессія не обусловливаютъ какой-нибудь исключительной опредѣленной внѣшности, но извѣстная типичность *сценическаго лица*—въ томъ или другомъ направленіи—безусловно необходима. Г. Ленскій походилъ скорѣе на иностраннаго ученаго въ отставкѣ, чѣмъ на русскаго дѣятеля, члена русскаго благотворительнаго учрежденія. Исполнялъ свою роль артистъ превосходно, и сценой—по поводу жены, покинувшей его, вызвалъ дружные аплодисменты. Сцена заключается въ отказѣ принять къ себѣ женщину, раньше измѣнившую долгу матери и жены. Въ сценѣ нѣтъ ничего спеціально французскаго или русскаго, это—сцена общечеловѣческаго содержанія, всѣмъ одинаково доступная, и артистъ замѣчательно естественной, правдивой игрой сдѣлалъ ее крайне интересной.

Остальные исполнители и исполнительницы—г. Южинъ, г-жа Ѳедотова, г-жа Лешковская, дѣлали, что могли; г. Южинъ даже стремился сообщить роли нѣкоторую типичность и эффектность. Артистъ достигъ извѣстныхъ результатовъ,—но это былъ потерянный трудъ, на сколько дѣло шло объ общемъ впечатлѣніи спектакля и объ общемъ успѣхѣ пьесы.

Въ результатѣ, мы должны отмѣтить еще одинъ несомнѣнный грѣхъ нашего образцоваго театра — не только предъ публикой, но и предъ труппой, даромъ потратившей на никому не нужную пьесу—и силы и время.

И. И.

ПЯТИДЕСЯТИЛѢТІЕ
„Руслана и Людмилы“.

День 27 ноября вдвойнѣ достопамятенъ для русскаго искусства и, вмѣстѣ съ тѣмъ, тѣсно связанъ съ памятью М. И. Глинки, геніальнаго родоначальника русской школы музыки. 27 ноября 1836 года, состоялось первое представленіе *Жизни за Царя*, а шесть лѣтъ спустя, 27-го ноября 1842 года, появилась на той же сценѣ *Руславъ и Людмила*. Два этихъ произведенія составляютъ до сихъ поръ не только краеугольные камни русской музыкальной школы, но и ея высочайшую вершину, обнимая собой и до сихъ поръ весь путь, пройденный русской музыкой за послѣднія шестьдесятъ лѣтъ; разница заключается лишь въ томъ, что прежде гигантскія созданія Глинки одиноко высились среди ничтожныхъ пигмеевъ, окружавшихъ ихъ, а въ настоящее время они окружены многочисленной семьей русскихъ произведеній, могущихъ съ честію занять почетныя мѣста въ европейской музыкальной литературѣ; во всѣхъ этихъ произведеніяхъ видна живая связь ихъ съ операми Глинки, плодотворное воздѣйствіе которыхъ на русскую школу музыки, а черезъ нее и на міровую, далеко еще не закончилось, и еще долго путеводный свѣтъ этихъ великихъ твореній, будетъ указывать дорогу русскому искусству въ его неуклонномъ движеніи впередъ. Если *Жизнь за Царя*, по своему сценическому либретто, представляетъ большую цѣльность и стройность, какъ опера, то *Руславъ и Людмила*, по музыкѣ занимаетъ болѣе высокое мѣсто, и на послѣдующій ходъ развитія русской музыки эта опера имѣла болѣе сильное вліяніе полной самостоятельностью стиля и несравненнымъ мастерствомъ фактуры.

Мысль объ операѣ на сюжетъ изъ *Руслана и Людмилы*, начала занимать Глинку тотчасъ по окончаніи *Жизни за Царя*. Онъ самъ въ своей автобіографіи говоритъ, что первымъ, указавшимъ ему этотъ сюжетъ былъ извѣстный драматическій писатель князь Шаховской; по его мнѣнію, партію Черномора нужно было написать для контральто (Воробьевой, впослѣдствіи Петровой). Пушкину также было извѣстно предположеніе объ операѣ и онъ предполагалъ передѣлать многое въ своей поэмѣ, но черезъ два мѣсяца послѣ перваго представленія *Жизни за Царя*, Пушкина не стало. Глинка въ свой автобіографіи говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: «Въ 1837 или 1838 году, зимою, я игралъ съ жаромъ нѣкоторые отрывки *Руслана*. Кукольникъ, всегда принимавшій участіе въ моихъ произведеніяхъ, подстрекалъ меня болѣе и болѣе. Тогда былъ тамъ, между посѣтителями, К. Бахтуринъ; онъ взялся сдѣлать планъ оперы и написалъ его въ четверть часа подъ пьяную руку, и вообразите! Опера сдѣлана по этому плану. Около того же времени, познакомили меня съ свитскимъ капитаномъ Ширковымъ, какъ съ человѣкомъ, вполнѣ способнымъ написать либретто для новой моей оперы. По моей просьбѣ, онъ написалъ для пробы кавatину Гориславы «Любви роскошная звѣзда» и часть перваго акта. Опытъ оказался очень удовлетворительнымъ, но, вмѣсто того, чтобы сообразить, прежде всего, цѣлое и сдѣлать планъ и ходъ пьесы, я сейчасъ принялся за кавatины Людмилы и Гориславы, вовсе не заботясь о драматическомъ движеніи и ходѣ пьесы, полагая, что это можно было уладить впослѣдствіи». Въ другомъ мѣстѣ Глинка говоритъ про осень и зиму 1841 г. «Мнѣ было такъ хорошо, что я очень рѣдко выѣзжалъ, а сидя дома, такъ усердно работалъ, что въ короткое время большая часть оперы была готова. Осмотрѣвшись, однако же, я нашелъ, что общей связи между частями новой моей оперы не было. Чтобы помочь этому, я пригласилъ къ себѣ на обѣдъ Нестора (Кукольника) и Мишу Гедеонова; сверхъ того, былъ у меня на обѣдѣ и Владиславлевъ (издатель альманаха *Утренняя Заря*). По причинѣ отъѣзда Ширкова въ Украйну, Кукольникъ и Гедеоновъ взялись помогать въ трудномъ дѣлѣ свести цѣлое изъ разнород-

ныхъ, отдѣльныхъ частей моей оперы... Такимъ образомъ, стихи для либретто, кромѣ взятыхъ изъ поэмы Пушкина, писали Маркевичъ, Ширковъ, Кукольникъ, Миша Гедеоновъ и я».

Такъ говорилъ самъ Глинка спустя 12 лѣтъ послѣ сочиненія своей оперы, но оказалось, что память его обманывала, и за три года до упомянутаго совѣщанія, имъ самимъ былъ составленъ очень обстоятельный планъ его оперы, напечатанный первоначально въ «Русской Старинѣ» 1871 г. не вполнѣ, а потомъ приложенный къ изданной В. В. Стасовымъ книгѣ «М. И. Глинка», содержащей автобіографію, письма и различныя приложенія, въ томъ числѣ и первоначальные планы обѣихъ оперъ Глинки, напечатанные вполнѣ. Мы не будемъ приводить здѣсь весь этотъ документъ, который желающіе найдутъ въ указанномъ нами мѣстѣ, но скажемъ со словъ издателя о той разницѣ, какая существуетъ между первоначальнымъ планомъ и нынѣ существующей редакціей оперы.

1) По первоначальному плану, въ числѣ дѣйствующихъ лицъ должно было находиться одно новое, нынѣ не существующее: Иванъ Царевичъ, братъ Людмилы, повидимому, юноша. Изъ числа же нынѣшнихъ лицъ, Наина и Фарлафъ, имѣли гораздо болѣе значительныя роли, чѣмъ теперь, а Черноморъ не былъ нѣмъ, какъ нынче, и участвовалъ въ отдѣльной сценѣ съ Людмилой.

2) Прежде предполагались слѣдующіе нумера, оставленные потомъ Глинкой безъ исполненія: а) каватина Ивана-Царевича (1 актъ), б) хоръ волшебныхъ дѣвъ послѣ аріи Гориславы (3-й актъ), в) дуэтъ Ивана-Царевича съ Людмилой (4-й актъ), г) речитативъ между Людмилой и Черноморомъ (4-й актъ), д) дуэтъ Наины съ Фарлафомъ (5-й актъ), е) дуэтъ Ратмира съ Иваномъ-Царевичемъ (5-й актъ), ж) сцена Финна съ Русланомъ — воскрешеніе этого послѣдняго (5-й актъ), з) квинтетъ: Иванъ-Царевичъ, Ратмиръ, Русланъ, Финнъ и Наина. Сверхъ того, изъ числа существующихъ теперь нумеровъ, Иванъ-Царевичъ участвовалъ въ финалахъ 1-го и 3-го актовъ: въ первомъ изъ нихъ (въ послѣдней картинѣ), онъ долженъ былъ занимать то мѣсто, которое теперь занимаетъ Ратмиръ, а въ концѣ финала 3-го акта, онъ долженъ былъ исполнять нынѣшнее назначеніе Финна: уничтожить замокъ Наины и разрушить дѣйствіе ея чаръ на Ратмира и Руслана.

3) Самыя существенныя различія нынѣшняго либретто, противъ прежняго, встрѣчаются въ 3-мъ и 5-мъ актахъ. По прежнему плану тутъ вовсе не было той безсвязности и отрывочности, которая теперь слишкомъ замѣтна въ этихъ частяхъ оперы; напротивъ, все шло очень послѣдовательно, и дѣйствіе развивалось на основаніи мотивовъ, очевидныхъ для зрителя. Въ нынѣшнемъ третьемъ актѣ сначала исполняется «Персидскій хоръ»; пропѣвъ его, хористки уходятъ со сцены, безъ всякой причины. Затѣмъ является Горислава и, пропѣвъ свою каватину, уходитъ тоже безъ всякой причины. За нею входитъ Ратмиръ и поетъ свою арію; слѣдуютъ танцы, а потомъ снова является (опять безъ всякой причины) Горислава и съ нею прежній хоръ дѣвъ. По первоначальному плану все это было совершенно иначе. Сначала шелъ хоръ волшебныхъ дѣвъ Наины — это былъ призывъ изъ среды очарованнаго замка къ Ратмиру, ѣдущему по дорогѣ, мимо замка Наины. При послѣднихъ звукахъ этого хора, вбѣгала Горислава и высказывала влюбленную тоску свою въ разлукѣ съ Ратмиромъ. Хоръ волшебныхъ дѣвъ, не уходившихъ все время со сцены, обращался къ ней «съ игривой насмѣшливостью», такъ что Горислава должна была уйти, не будучи въ состояніи вынести ихъ насмѣшекъ. Между тѣмъ, являлся Ратмиръ и начиналъ свою сцену тѣмъ, что «объяснялъ дѣйствіе на него очарованія замка», а потомъ выражалъ «страстные порывы сладострастія», такъ что послѣ его аріи хоръ волшебныхъ дѣвъ (неявляющихся вновь, а все время остающихся на сценѣ) продолжалъ все болѣе и болѣе увеличивать чародѣйственное вліяніе свое на страстнаго юношу. — Въ концѣ дѣйствія Ратмиръ снова «соединялся съ Гориславою» (чего въ нынѣшнемъ финалѣ 3-го акта вовсе нѣтъ), и этимъ объяснялся романсъ 5-го акта: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость». Въ 5-мъ актѣ царствуетъ въ настоящее время наибольшая темнота и путаница. Что сталось съ Людмилой послѣ того, какъ Русланъ увезъ ее изъ Черноморова замка, какимъ образомъ она исчезла, какъ вдругъ очутилась въ Кіевѣ, какимъ образомъ волшебный перстень, данный Финномъ Ратмиру для воскрешенія Людмилы, вдругъ оказывается въ рукахъ Руслана, и откуда берется самъ Русланъ снова въ Кіевѣ — все это остается для зрителя совершенно необъяснимымъ и представляется какою-то удивительнѣйшею путаницей. Въ первоначальномъ планѣ не было ничего въ этомъ мѣстѣ оперы, темнаго или страннаго. Сначала представлялся станъ Руслана и Ратмира, ѣдущихъ въ Кіевъ съ отбитыми у врага Людмилой и Гориславой; они остановились на ночлегъ, всѣ въ станѣ спятъ, кромѣ одного Ратмира, мечтающаго о возвращенной имъ возлюбленной. Послѣ своего страстнаго романса, Ратмиръ, утомленный, какъ и прочіе его спутники, располагался и самъ на покой; во время его сна являлся тайкомъ Фарлафъ, ведомый злой волшебницей Наиной, убивалъ Руслана и, похитивъ погруженную въ волшебный сонъ Людмилу, быстро исчезалъ вмѣстѣ съ нею со сцены. Въ это время показывался Иванъ-Царевичъ, будилъ Ратмира, разсказывалъ ему о похищеніи и оба призывали Финна, который

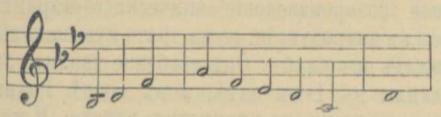
воскрешалъ Руслана и вручалъ ему волшебный перстень для того, чтобы разбудить Людмилу. Все это давало новые и богатые мотивы для композитора, и должно было внести много дѣйствія въ первую половину 5-го акта, теперь, въ сценическомъ отношеніи, совершенно ничтожную. — Во второй половинѣ этого же акта, приходъ Ратмира съ Гориславой и Русланомъ былъ уже вполнѣ мотивированъ и развязка оперы развита совершенно удовлетворительно.

Мы выписываемъ это съ небольшими сокращеніями, изъ указанной нами книги и считаемъ приведеннаго достаточнымъ, чтобы показать первоначальныя намѣренія Глинки. Всѣ позднѣйшія сокращенія вызваны были, вѣроятно, слишкомъ обширными размѣрами, которыя приняла бы опера; отчасти, сокращенія обусловливались безполезностью для хода дѣйствія такого лица, какъ Иванъ-Царевичъ, введенный въ сюжетъ только для того, чтобы имѣть въ ансамбляхъ тенора, въ настоящее время почти отсутствующаго, ибо Финнъ появляется на сценѣ очень рѣдко, партія же Баяна имѣетъ совершенно эпизодическій характеръ. Планъ «Руслана и Людмилы» изложенъ Глинкой въ особой тетради, данной ему Н. Кукольникомъ въ концѣ 1838 года, сдѣлавшимъ такую надпись: «М. И. Глинкѣ, благословляя на сотвореніе «Руслана и Людмилы», посылаетъ Н. К.» Рукою Глинки приписано «6 ноября». Въ запискахъ своихъ, описывая зиму 1838 г., Глинка говоритъ: «Кромѣ упомянутыхъ пяти пьесъ (Персидскій хоръ, маршъ Черномора, баллада Финна, каватина Гориславы, каватина Людмилы) въ то время были уже записаны темы съ соображеніями контрапунктическими въ тетрадку, данную мнѣ для того Н. Кукольникомъ, она теперь находится у П. Степанова». Тетрадь, заключающая планъ «Руслана», принадлежала дѣйствительно недавно умершему другу Глинки, генералу отъ инфантеріи П. А. Степанову; Глинкѣ память измѣнила только въ томъ, что тетрадь эта заключаетъ сравнительно немного, а занята почти исключительно планомъ; нотныхъ приложеній впрочемъ достаточно, чтобы показать, что планъ обдуманъ и составленъ былъ самимъ композиторомъ.

Въ запискахъ своихъ Глинка говоритъ, что онъ писалъ свою оперу по кусочкамъ и урывками и нѣкоторые нумера написаны вскорѣ послѣ «Жизни за Царя». Глинка говоритъ, что непомнитъ, когда и гдѣ написана каватина Людмилы 1 акта «Грустно мнѣ, родитель дорогой», но сообщаетъ, что фрейлина Бартенева исполнила ее съ оркестромъ и хоромъ въ патріотическомъ концертѣ весною 1839 г. Во время поѣздки въ Малороссію для набора пѣвчихъ въ придворную капеллу, весною и лѣтомъ 1838 года, Глинка имѣлъ уже съ собой два нумера изъ «Руслана»: персидскій хоръ «Ложится въ полѣ мракъ ночной» и маршъ Черномора; обѣ эти пьесы были исполнены въ имѣніи Г. С. Тарновскаго, Качеповкѣ, Черниговской губерніи, гдѣ тогда гостилъ Глинка. По его словамъ, у Тарновскаго былъ недурный оркестръ, но не полный и духовые инструменты были не всѣ исправны. Даже управляющій оркестромъ, первый скрипачъ, Михаилъ Калинычъ былъ нѣсколько тугъ на ухо. Недостающіе колокольчики для марша Черномора замѣнили рюмками, на которыхъ чрезвычайно ловко игралъ, сопровождавшій Глинку учитель пѣнія въ придворной капеллѣ, Д. Н. Палагинъ. Въ эту же поѣздку, сосѣдъ Тарновскаго, пансіонскій товарищъ Глинки, Н. А. Марковичъ, помогъ ему въ сочиненіи баллады Финна; онъ сократилъ ее и поддѣлалъ сколько нужно новыхъ стиховъ. Глинка говоритъ: «Мнѣ очень памятно время, когда я писалъ балладу Финна: было тепло, собрались вмѣстѣ, я, Штернбергъ (художникъ) и Марковичъ. Покамѣстъ я уписывалъ приготовленные уже стихи, Марковичъ грызъ перо (нелегко ему было въ добавочныхъ стихахъ поддѣлываться подъ стихи Пушкина), а Штернбергъ усердно и весело работалъ своею кистью. Когда баллада была окончена, неоднократно я ее пѣлъ съ оркестромъ». О каватинѣ Гориславы «Любви роскошная звѣзда» въ запискахъ говорится, что она написана была зимою около 1838 или 1839 г. Художникъ Айвазовскій, посѣщавшій Кукольника, сообщилъ Глинкѣ три татарскихъ напѣва; впослѣдствіи два изъ нихъ были употреблены для лезгинки, а третій для Andante сцены Ратмира въ 3-мъ актѣ «Руслана и Людмилы».

По словамъ Глинки, въ 1839 г., онъ за оперу не принимался. Въ августѣ 1840 г., онъ уѣхалъ изъ Петербурга въ Смоленскую губернію къ матери и здѣсь въ три недѣли написалъ интродукцію «Руслана», начавъ ее въ родномъ селѣ Новоспасскомъ и окончивъ у зятя, Н. Д. Гедеонова. «На возвратномъ пути въ Петербургъ», говоритъ Глинка, «ночью съ 14 на 15 сентября меня прохватило морозомъ. Пріѣхавъ на станцію Городецъ (если не ошибаюсь), я потребовалъ чаю и, согрѣвшись, отправился въ путь. Всю ночь я былъ въ лихорадочномъ состояніи, воображеніе зашевелилось, и я въ ту ночь изобрѣлъ и сообразилъ финалъ оперы, послужившей впослѣдствіи основаніемъ увертюры оперы «Русланъ и Людмила». По пріѣздѣ въ Петербургъ, Глинка началъ сцену Людмилы 4-го акта, которая была вскорѣ окончена, ибо Глинка упоминаетъ о томъ, что онъ игралъ ее у знакомыхъ въ эту зиму. Дальнѣйшихъ указаній о времени происхожденія отдѣльныхъ нумеровъ оперы, мы не имѣемъ; объ усиленной же работѣ 1841—42 г. говорилось уже ранѣе. Въ апрѣлѣ 1842 г. партитура, почти оконченной оперы «Русланъ и Людмила» была

представлена директору театровъ Л. М. Гедеонову, который немедленно ее принялъ и тотчасъ приказалъ готовить ея постановку на сцену. Осенью начались репетиціи, сначала въ залахъ, а потомъ на сценѣ. Уже въ это время выяснилось, какъ мало понимали тогда «Руслана» и какъ уступчивъ былъ самъ Глинка: онъ говоритъ: «Тогда оказалось, что многіе нумера оперы нужно было сократить, а именно: изъ интродукціи надлежало исключить вторую пѣснь Баяна: *Есть пустынный край*. Равнымъ образомъ все окончательное развитіе (developpement et péroraison) главной темы:



Лейся полнѣе, кубокъ златой,

впослѣдствіи нужно было исключить. Въ оригиналѣ перваго акта сокращенъ хоръ Лелю H dur $^{3}/_{4}$. «Такимъ образомъ, интродукція съ самаго начала была испорчена купюрами съ согласія самого композитора и въ этомъ видѣ много лѣтъ исполнялась на сценѣ, пока не возстановили этотъ, несравненный по красотѣ и силѣ нумеръ. Хоръ *Лель таинственный* принадлежитъ также къ лучшимъ мѣстамъ оперы и также подвергся сокращенію еще до представленія. Пропущены были тогда еще антрактъ 3-го дѣйствія, по его трудности, а терцетъ финала: *Зачѣмъ любить, зачѣмъ страдать* былъ исключенъ, потому что онъ замедлялъ ходъ драмы; въ финалахъ двухъ послѣднихъ актовъ также были сдѣланы сокращенія. Глинка, вѣроятно, принадлежалъ къ числу такихъ композиторскихъ натуръ, которымъ все кажется совѣстно, что они утруждаютъ другихъ лицъ исполненіемъ своихъ произведеній, а потому они и готовы на всякіе уступки. Постановка «Руслана и Людмилы» была сдѣлана богатая; замѣчательно талантливый декораторъ Роллеръ получилъ званіе академика за эскизы декорацій къ этой оперѣ, но, какъ разсказываетъ Глинка, Гедеоновъ, возвратясь изъ Москвы, какъ-то повздорилъ съ Роллеромъ, а тотъ (вѣроятно, съ досады, какъ думаетъ Глинка) испортилъ декораціи двухъ послѣднихъ актовъ. Наконецъ, состоялось первое представленіе «Руслана». Мы не будемъ выписывать воспоминаній Глинки о немъ, желающіе могутъ найти ихъ въ его запискахъ, но онъ былъ недоволенъ успѣхомъ оперы, который дѣйствительно не былъ блестящимъ, особенно сравнительно съ успѣхомъ «Жизни за Царя», но причиной этому была, вопервыхъ, новизна стиля, а во-вторыхъ, несовсѣмъ удовлетворительное исполненіе нѣкоторыхъ партій. Въ первомъ представленіи исполнителями явились: Степанова (Людмила), Петрова 2-я (Ратмиръ), Лилѣева (Гориславa), Петровъ (Русланъ), Леоновъ (Финнъ), Този (Фарлафъ). Партія Баяна была такъ урѣзана, что утратила почти значеніе и нигдѣ не было указано, кѣмъ она исполнялась; по всей вѣроятности, тѣмъ же Леоновымъ, такъ какъ прежде обыкновенно партіи Баяна и Финна поручались одному исполнителю. Г-жа Петрова 2-я (Анфиса), только что вернувшаяся изъ Москвы, гдѣ она пѣла въ «Жизни за Царя», оказалась слишкомъ неопытной исполнительницей для партіи Ратмира, и ея нумера не произвели благопріятнаго впечатлѣнія. Старикъ итальянецъ Този, совсѣмъ почти не имѣлъ уже голоса и сверхъ того пресмѣшно произносилъ по-русски, что производило комическій эффектъ, непредусмотрѣнный для партіи Фарлафа. Изъ остальныхъ исполнителей, Петровъ былъ превосходенъ, Леоновъ—весьма не дуренъ; что же касается г-жъ Степановой и Лилѣевой (Шефердекеръ), то онѣ были, кажется, мало удовлетворительны. Леонова намъ пришлось слышать въ Москвѣ, въ началѣ 60-хъ годовъ, и даже, если память намъ не измѣняетъ, въ партіи Финна; балладу онъ кажется транспонировалъ на тонъ внизъ, т. е. пѣлъ въ G dur. Леоновъ производилъ впечатлѣніе опытнаго артиста, искусно пользовавшагося остатками своего голоса и хорошо фразировавшаго. Послѣ перваго представленія публика, повидимому, осталась въ нѣкоторомъ недоумѣніи, а въ высшихъ кругахъ имѣло большое значеніе мнѣніе графа М. Віельгорскаго, признававшаго «Руслана и Людмилу» народной оперой и высказывавшаго это самому Глинкѣ, котораго это не мало огорчало. Въ слѣдующихъ представленіяхъ, въ распредѣленіи ролей произошли перемѣны къ лучшему, а именно: Степанову замѣнила молодая воспитанница Семенова, а Петрову 2-ую, съ третьяго представленія замѣнила знаменитая Петрова-Воробьева, что придало большой блескъ и значеніе партіи Ратмира. Въ партіи Руслана сталъ чередоваться съ Петровымъ Артемовскій. Самъ Глинка до конца дней жаловался на неуспѣхъ «Руслана», о томъ же говорилось почти всѣми писавшими объ оперѣ, но если отрѣшиться отъ этихъ отзывовъ, вызванныхъ несовсѣмъ удачнымъ исполненіемъ въ первомъ представленіи, то слѣдуетъ, напротивъ, констатировать фактъ весьма большаго успѣха, по крайней мѣрѣ за первый годъ, что доказывается числомъ представленій оперы, а именно: въ теченіе мѣсяца съ 27 ноября по 30 декабря 1842 г. «Русланъ» данъ былъ 15 разъ, а всего до конца сезона выдержалъ 31 представленіе. Съ того времени не бывало оперы, которая шла бы столько же разъ въ одинъ годъ; наибольшее число представленій выдержала послѣ того «Рогнѣда» Сѣрова, данная 22 раза въ первый сезонъ ея постановки. Если принять эти цифры во вниманіе, то не можетъ быть

и рѣчи о дѣйствительномъ неуспѣхѣ «Руслана», неуспѣхъ этотъ былъ созданъ впослѣдствіи, о чемъ мы поговоримъ ниже, теперь же обратимся къ отголоскамъ общественнаго мнѣнія, какъ оно выразилось въ тогдашней журналистикѣ.

Наиболѣе распространенной газетой была «Сѣверная Пчела» Ѳ. Булгарина; онъ былъ неособенно расположенъ къ Глинкѣ и поспѣшилъ вскорѣ послѣ представленія излить въ двуличной статейкѣ свою злобу подъ личиной соболѣзнованія, что нерѣдко практикуется и теперь искусными журналистами. Для образца мы выписываемъ нѣкоторыя мѣста изъ статейки Ѳ. Б. («Сѣв. Пчела» 1842, № 269). «Были ли вы на первомъ представленіи «Руслана и Людмилы»?—Былъ.—А что вы скажете?—Декораціи превосходны!—Эти вопросы и отвѣты слышали мы безпрерывно, на каждомъ шагу, въ первые два дня послѣ перваго представленія этой оперы. О музыкѣ ни полслова! Что же это значитъ, скажите, ради Бога? Публика была тиха, холодна и безмолвна во время представленія и кое-когда раздавались уединенныя рукоплесканія. Не было ни разу общаго увлеченія (entraînement), не было ни разу общаго восторга, умиленія, невольнаго общаго рукоплесканія, невольныхъ восклицаній «браво», какъ то бываетъ при исполненіи высокихъ или даже граціозныхъ произведеній музыки. Публика молчала и все чего-то ждала... Ждала, ждала и недождавшись разошлась въ безмолвіи, въ какомъ-то унынiи, проникнутая горестнымъ чувствомъ!..» И далѣе: «Со всѣмъ уваженіемъ къ высокому дарованію русскаго композитора и съ горестью въ сердцѣ, мы, по обязанности журналиста, должны сказать горькую и жестокую истину, что опера «Русланъ и Людмила» вовсе не имѣла того успѣха, какого отъ нея ожидали и какого надѣялись, судя по таланту композитора. При окончаніи пьесы его вызвали и мы были въ числѣ вызывающихъ, но это было болѣе утѣшеніе, нежели награда... число вызывающихъ было невелико». Присяжнымъ критикомъ «Сѣверной Пчелы» по музыкальной части былъ тогда Рафаилъ Зотовъ, авторъ „Таинственнаго монаха“, „Леонида“ и другихъ имѣвшихъ въ то время успѣхъ романовъ. Р. З. помѣстилъ два фельетона о «Русланѣ и Людмилѣ», написанныхъ согласно съ мнѣніемъ редактора, но безъ особыхъ ухищреній. Не будучи музыкантомъ, критикъ долженъ былъ ограничиваться общими мѣстами, но обратилъ вниманіе на выдающуюся роль оркестра, нестройность хора, пѣвшаго въ Головѣ, отмѣтилъ соло англійскаго рожка въ сценѣ Ратмира и указалъ, какъ на особенно понравившееся мѣсто,—на рондо Людмилы въ первомъ актѣ. Въ общемъ выводъ былъ тотъ, что опера не оправдала преувеличенныхъ ожиданій, возлагавшихся на нее, что она имѣетъ „въ гармоническомъ отношеніи высокія достоинства, какъ въ техническомъ ученомъ произведеніи, но какъ опера c'est une chose manquée“. Другой критикъ, Ѳ. Кони, водевилистъ, сказалъ, что «Руслана» не должно судить какъ оперу, но какъ фантастическую ораторію, страдающую отсутствіемъ драматизма. Чрезвычайно горячую, сочувственную статью о «Русланѣ» помѣстилъ въ «Библіотекѣ для чтенія» ея редакторъ, О. И. Сенковскій, въ декабрьской книжкѣ своего журнала за 1842 г. Изъ этой статьи виденъ умъ Сенковскаго, его вкусъ; многое онъ указалъ и оцѣнилъ очень вѣрно въ общемъ, какъ напр., чудесное возпроизведеніе эпическаго характера пьесы въ интродукціи, но въ чисто музыкальныхъ деталяхъ онъ слабъ. Онъ особенно хвалитъ арію Людмилы въ 1-мъ актѣ, а въ сценѣ Ратмира 3-го акта совѣтуетъ пропустить начало: „И жаръ, и зной“ и начать прямо съ вальса „Чудный сонъ“ и т. п. Во всякомъ случаѣ, статья Сенковскаго была лучшей и умнѣйшей изо всѣхъ написанныхъ по поводу постановки „Руслана и Людмилы“, хотя лишь сравнительно. Сенковскій только, какъ образованный человѣкъ, ближе и точнѣе, нежели другіе, уяснилъ себѣ заслугу Глинки, прилагая къ его созданію чисто разсудочную мѣрку. Но, оставляя въ сторонѣ всѣ журнальныя исторіи, мы обратимся къ тому, на чемъ основано убѣжденіе въ неуспѣхѣ „Руслана и Людмилы“, ибо одного мнѣнія „Сѣверной Пчелы“ было, конечно, недостаточно, чтобы произвести его. Главной причиной скораго охлажденія къ оперѣ Глинки былъ, если не ошибаемся, пріѣздъ въ Петербургъ, великимъ постомъ 1843 г., знаменитаго Рубини, давшаго нѣсколько концертовъ и потомъ ангажированнаго на 15 спектаклей послѣ Святой въ Большомъ театрѣ. Рубини въ „Лючіи“ и „Сомнамбулѣ“ вызвалъ неописанный восторгъ, а также въ „Пуританахъ“ и „Піратѣ“, вмѣстѣ съ нимъ пѣли артисты изъ русской и нѣмецкой оперы, бывшей тогда въ Петербургѣ. При отъѣздѣ Рубини поручили набрать къ осени итальянскую труппу, и въ октябрѣ онъ явился съ Віардо, Тамбурини и другими, менѣе знаменитыми, артистами и артистками. Віардо имѣла успѣхъ колоссальный, въ одинаковой степени и въ сильныхъ драматическихъ партіяхъ, и въ легкихъ комическихъ, какъ, наприм., въ „Севильскомъ цирюльникѣ“. Тамбурини также очень понравился. Итальянской оперой восторгались безмѣрно всѣ, въ томъ числѣ и самъ Глинка, и она воцарилась въ Петербургѣ на 30 лѣтъ, оттѣснивъ совершенно на задній планъ русскую оперу, для которой почти не оставалось и дней въ недѣлѣ, ибо они были заняты итальянцами и балетомъ; но въ первомъ году владычества итальянцевъ „Русланъ“ былъ все-таки данъ 12 разъ, т. е. большее число, нежели какая-либо изъ

итальянскихъ оперъ, среди которыхъ „Сомнамбула“ шла чаще всѣхъ и была дана 11 разъ. Второй годъ, 1844—45, итальянской оперы былъ еще блистательнѣе перваго, и къ прежнимъ тремъ знаменитостямъ прибавилась еще четвертая: контральто Альбони, единственная, въ своемъ родѣ, пѣвица по обширности и силѣ голоса. Съ этого сезона вошло, между прочимъ въ Петербургѣ, въ обычай подносить артистамъ и артисткамъ вѣнки и букеты. Русская опера была въ полномъ загонѣ, и представленія ея бывали только по воскресеньямъ; нѣмецкая опера была совсѣмъ уничтожена. „Русланъ“ данъ былъ всего 6 разъ. Въ сезонъ 1845 — 46 г. „Русланъ“ былъ данъ только 2 раза; чаще давалась „Аскольдова Могила“, данная 7 разъ. Осенью 1846 г. русская оперная труппа была отправлена на весь сезонъ въ Москву, и въ Петербургъ возвратилась только весной; „Руслана“ дали одинъ разъ. Въ слѣдующемъ году русская опера опять отправилась въ Москву, но не возвратилась оттуда и весной, такъ что русскихъ оперныхъ спектаклей въ Петербургѣ не было; „Русланъ“ въ декабрѣ 1847 г. былъ поставленъ въ Москвѣ, а съ петербургской сцены исчезъ надолго. Она была возобновлена уже послѣ смерти Глинки, въ 1858, ее дали 6 разъ, а въ слѣдующій, затѣмъ, сезонъ опять не давали. Наконецъ, ее возобновили въ сезонъ 1864—65 г. съ новой постановкой; на этотъ разъ „Русланъ“ имѣлъ рѣшительный успѣхъ, и съ того времени остается лучшимъ украшеніемъ репертуара Маріинскаго театра.

Въ Москвѣ „Русланъ и Людмила“ поставлена была въ первый разъ во вторникъ 10 декабря 1847 г. Исполнителями партій явились исключительно артисты и артистки петербургской оперной труппы, гастролировавшей, какъ уже выше было сказано, въ полномъ составѣ на московской сценѣ. Партіи были распредѣлены такъ: Людмила — г-жа Степанова, Ратмиръ — Петрова 2-я, Гориславa — Лилѣева, Русланъ — Артемовскій, Финнъ — Леоновъ и Фарлафъ — Петровъ; исполнитель партіи Баяна, какъ и въ Петербургѣ, не названъ. Повидимому, вторая опера Глинки мало обратила на себя вниманія, по крайней мѣрѣ — въ интеллигентныхъ кругахъ и прессѣ. Въ тогдашнихъ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ и „Москвитянинѣ“ Погодина не было ни строки о „Руланѣ“, хотя ранѣе оба эти органа печати отзывались на выдающіяся музыкальныя явленія. Въ 1848 г. возникла, просуществовавшая всего одинъ годъ, первая ежедневная газета въ Москвѣ: „Московскій Городской Листокъ“; въ немъ, среди короткихъ замѣтокъ о различныхъ событіяхъ городской жизни, упоминается также о „Русланѣ и Людмилѣ“ и говорится, между прочимъ: „Доставать билеты первыхъ представленій этой оперы было трудно, театръ былъ полонъ, но послѣдующіе дни касса была очень доступна. Въ декабрѣ 1847 г. „Русланъ“ былъ данъ въ Москвѣ 6 разъ. Въ „Городскомъ Листкѣ“ часто приводились цифры посѣтителей театровъ и клубовъ, изъ которыхъ, между прочимъ, видно, что въ шестомъ представленіи, 31 декабря, публики было 804, въ седьмомъ, 9 января 1848, уже 610, въ восьмомъ, 14 января — только 487, между тѣмъ какъ, въ то же время, въ представленіяхъ „Роберта“ и „Карла Смѣлаго“ (Вильгельма Телля) было 1249 и 1267 посѣтителей. Въ слѣдующемъ сезонѣ „Руслана и Людмилу“ дали всего одинъ разъ при 98 слушателяхъ, и затѣмъ опера Глинки совсѣмъ исчезаетъ изъ репертуара послѣ девяти представленій. Москва въ то время была барскимъ городомъ, а тогдашнее барство, за немногими исключеніями, мало интересовалось русскимъ искусствомъ. Въ Москвѣ „Руслана“ возобновили въ 1868 г. и потомъ въ прошломъ году подновили опять обстановку, но нельзя сказать, чтобы она отличалась особыми художественными достоинствами; все сдѣлано затѣйливо, пестро, но слишкомъ тяжело для сказки; послѣднее относится, главнымъ образомъ, къ 4-му акту. Въ Москвѣ „Русланъ“ большинству публики вѣроятно остается еще недоступнымъ; иначе трудно объяснить небольшое число его представленій; если на афишахъ ведется счетъ вѣрный, то еще далеко до 150, тогда какъ „Демонъ“ давно уже перешелъ за это число. Отчасти, неуспѣхъ „Руслана“ можно объяснить также неудовлетворительностію нашего исполненія; въ теперешнемъ составѣ, въ сущности хорошъ только г. Барцалъ въ партіи Финна, а остальные или посредственны, или просто неудовлетворительны.

Большой театръ не покусился на юбилейное представленіе 27-го ноября, и это останется въ исторіи его сцены характерной чертой, которой не забудутъ никогда. Малый театръ, однако, чествуетъ память Фонъ-Визина, Большой не хочетъ знать Глинку; странная разница въ воззрѣніяхъ двухъ сценъ, подвѣдомственныхъ одному управленію; только и можно это объяснить скромнымъ сознаніемъ своей немощи. Впрочемъ, Глинка не одинъ подвергается подобной участи; въ прошломъ году, въ столѣтнюю годовщину кончины Моцарта, единственная изъ его оперъ, „Волшебная флейта“, дававшаяся вплоть до весны 1891 г., была снята съ репертуара, между тѣмъ какъ въ сентябрѣ 1891 г. исполнилось, вмѣстѣ съ тѣмъ, столѣтіе со времени первой постановки этой оперы. Во всякомъ случаѣ, въ оригинальности этого пріема есть своя послѣдовательность. Въ Москвѣ, такимъ образомъ, пятидесятилѣтіе „Руслана“ ознаменовалось толь-

ко статьями нѣкоторыхъ газетъ въ день 27 ноября, да исполненіемъ увертюры въ концертѣ Музыкальнаго Общества 28 ноября.

Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, геніальное созданіе Глинки явилось новостью, неслыханной и малодоступной большинству тогдашней публики, оцѣнившей сравнительно слабыя мѣста оперы, но художественное значеніе „Руслана“ было, тѣмъ не менѣе, громадно. Эта опера въ большей степени, нежели „Жизнь за Царя“, послужила образцомъ для русскихъ композиторовъ за все истекшее пятидесятилѣтіе, и остается образцомъ до сего времени. Въ „Русланѣ“ геній Глинки выразился во всей своей полнотѣ и самостоятельности. Начиная съ увертюры, удивительно совершенной и законченной, не смотря на нѣкоторыя отступленія отъ условной формы, большинство всѣхъ нумеровъ отличается античной стройностью, силой и безукоризненнымъ изяществомъ формъ, не говоря о поэтической глубинѣ содержанія. Интродукція оперъ есть одинъ изъ такихъ образцовъ совершенства; начиная съ первыхъ аккордовъ хора, слушателя невольно охватываетъ какой-то благоговѣйный трепетъ передъ тѣмъ духомъ эпической древности, которая какъ бы оживаетъ въ нихъ. Первая пѣсня Баяна, съ ея удивительными речитативами, по красотѣ мелодической, гармонической и прелести воздушно-прозрачной инструментовки, принадлежитъ къ удивительнѣйшимъ созданіямъ въ музыкѣ. Громадная звучность хора съ двумя оркестрами, составляетъ своимъ блескомъ чудесный контрастъ пророческимъ рѣчамъ Баяна. Вторая пѣсня Баяна, элегія въ память Пушкина, не уступаетъ по красотѣ его первой пѣснѣ. Ослѣпительно богатый, мощный хоръ заканчиваетъ интродукцію. Каватина и рондо Людмилы принадлежатъ, какъ и вся ея партія, къ мѣстамъ оперы сравнительно слабымъ; но вся эта партія, кажется, написана Глинкой въ разсчетѣ на средства тогдашней исполнительницы, г-жи Степановой, обладавшей довольно гибкимъ, но несильнымъ голосомъ и не отличавшейся, кажется, особой талантливостью. Въ сценѣ, слѣдующей за аріей, выступаетъ особенно рельефно Ратмиръ, съ первой фразы уже получающій свой характерный обликъ, проникнутый чувствомъ страстности и нѣги. Слѣдующій хоръ, „Лель таинственный“, можно назвать однимъ изъ геніальнѣйшихъ перловъ музыки Глинки. Похищеніе Людмилы превосходно написано, какъ и весь финалъ съ его знаменитымъ канономъ и заключительнымъ ансамблемъ. Первый актъ оперы, взятый самъ по себѣ, составляетъ уже великое созданіе, цѣлую музыкальную поэму, мѣсто которой среди высшихъ созданій человѣческаго духа.

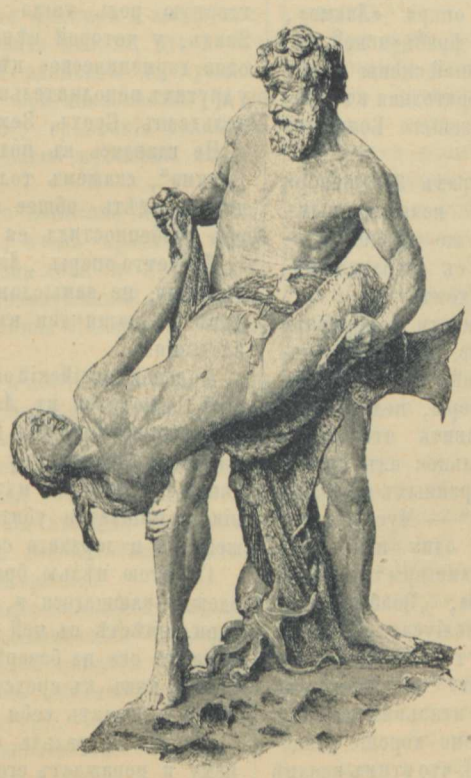
Второй актъ разбивается на три картины. Первая изъ нихъ состоитъ изъ баллады Финна и коротенькаго дуэттина его съ Русланомъ. Баллада въ музыкальномъ отношеніи представляетъ едва ли не высшій примѣръ образнаго, выразительнаго разсказа, а съ технической стороны—одинъ изъ лучшихъ примѣровъ варіацій; дуэттино составляетъ прекрасное заключеніе сцены. Слѣдующая картина, сцена Фарлафа и Наины, принадлежитъ также къ лучшимъ въ оперѣ. Фантастическій элементъ въ оперѣ не составлялъ новости въ оперѣ 50 лѣтъ тому назадъ, но тотъ своеобразный характеръ, который Глинка придалъ ему въ своемъ *Русланѣ*, представлялъ и представляетъ такую новизну и оригинальность, что ничего подобнаго не существуетъ въ музыкальной литературѣ; это совсѣмъ не эльфы съ Обероном во главѣ, не Самьель; Черноморъ и Наина совершенно непохожи ни на какихъ волшебницъ и волшебниковъ западной литературы; въ нихъ народность Глинки выразилась очень ярко. Взять ли уродливую гамму цѣлыми тонами, сопровождающую Черномора, или характерную музыкальную фигуру горбуньи Наины,—въ томъ и другомъ проявляется удивительная образность представленія, находящая себѣ удивительно яркую форму выраженія. Комическая фигура Фарлафа, хвастливаго труса, превосходно характеризуется его мастерски написанной, въ стилѣ итальянской оперы buffa, аріей. Послѣдняя картина, сцена Руслана съ богатырской головой, опять полна музыкальныхъ красотъ, но въ сценическомъ отношеніи всего менѣе удобна; превосходный разсказъ головы всегда мало удавался въ исполненіи. Что касается аріи Руслана, то она намъ представляется не совсѣмъ практично написанной для голоса, но заключаетъ въ себѣ поэтическія, чудныя мѣста, какъ, напр., вступительный речитативъ, эллегическое Larghetto и обращеніе къ Людмилѣ. Въ третьемъ актѣ важный элементъ оперы ярко выступаетъ въ прелестномъ хорѣ „Ложится въ полѣ мракъ ночной“ и въ сценѣ Ратмира. Глинка взялъ здѣсь настоящія восточныя темы, но далъ имъ свой личный обликъ, настолько обаятельно прекрасный, что съ того времени этотъ условный музыкальный Востокъ сдѣлался образцомъ, которому подражали всѣ русскіе композиторы позднѣйшаго времени. На сколько Глинка самостоятельно обращался съ заимствованными мелодіями, можно узнать, сравнивъ персидскую тему хора съ той же темой въ *Тамарѣ*, М. А. Балакирева, или тему изъ andante Ратмира, съ той же темой въ *Пустынѣ* Ф. Давида, нѣкогда прославленномъ, а теперь уже забытомъ произведеніи. Сцена Ратмира, до вальса, и его же arioso послѣдняго акта суть высшіе, по нашему мнѣнію, образцы чувственной красоты и нѣги, какіе только существуютъ въ музыкѣ до сего времени. Нельзя не упомянуть еще объ одномъ изъ перловъ третья-

го акта, объ аріи Гориславы. Танцы и финалъ менѣе замѣчательны. Четвертый актъ начинается превосходнымъ маршеобразнымъ, живымъ антрактомъ. Сцена Людмилы лучше всего скрашивается прелестными вступленіями хора и удивительной инструментовкой. Лучшая часть акта начинается съ марша Черномора. Несравненная оригинальность, сила и красота этого нумера не нуждаются ни въ какихъ комментаріяхъ. Танцы, въ особенности *Лезгинка* съ ея варьяціями, принадлежатъ къ первокласснымъ красотамъ оперы, также какъ и хоръ „Погибнетъ, погибнетъ“, построенный на гаммѣ цѣлыми тонами съ дальнѣйшимъ развитіемъ финала. О романсѣ Ратмира въ пятомъ актѣ мы уже говорили, и великолѣпный финалъ оперы достойно вѣнчаетъ это произведеніе.

Мы сдѣлали только перечень, да и то не всѣхъ, главнѣйшихъ моментовъ оперы, въ разборъ которой мы не пускаемся,—ибо для этого нужно бы написать цѣлую книгу. *Руслань* заключаетъ въ себѣ столько красотъ, такую бездну геніальнаго изобрѣтенія, что это даетъ необозримый матеріалъ для критическаго анализа. Хотя о *Руслань и Людмилѣ* было писано довольно много, но должно быть написано еще гораздо больше. Для желающихъ ближе ознакомиться съ этимъ великимъ произведеніемъ, мы можемъ указать, какъ лучшій источникъ, статьи Г. А. Ларош а, помѣщенныя въ *Русскомъ Вѣстникѣ* 1868 г. подъ заглавіемъ *Глинка и его значеніе въ исторіи музыки*. Статьи эти были изданы также и отдѣльной книжкой, но, къ сожалѣнію, она давно уже сдѣлалась библіографической рѣдкостью. Многія выдержки изъ этюда г. Ларош а помѣщены теперь въ біографіи Глинки, составленной П. Веймарномъ и только на-дняхъ изданной фирмой П. И. Юргенсона.

Лучшимъ средствомъ для полнѣйшаго пониманія *Руслана и Людмилы* было бы, конечно, исполненіе, достойное этого величайшаго произведенія; но у насъ въ Москвѣ—мы стоимъ еще ужасно далеко отъ подобнаго идеала. Быть можетъ, въ насъ дѣйствуетъ пристрастіе къ этой оперѣ, заставляющее желать отъ исполнителей трудно достижимаго совершенства, но въ настоящее время ни одна изъ оперъ на сценѣ Большаго театра не удовлетворяетъ насъ менѣе со стороны исполненія. Удастся ли намъ дожить до лучшаго—Богъ вѣсть, но это было бы величайшимъ праздникомъ для русскаго искусства и достойнѣйшимъ подвигомъ для большой сцены города Москвы, такъ называемаго сердца Россіи.

Н. Кашкинъ.



Рыбій уловъ, скульптура Хертера.

Большой театръ.

Изъ трехъ новинокъ, обѣщанныхъ театральной дирекціей къ постановкѣ на сценѣ здѣшняго Большого театра,—«Зигфридъ» Вагнера, «Лакмэ» Делиба и «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова, — первая отложена въ долгій ящикъ (а можетъ быть, на всегда сдана въ архивъ), послѣдняя, еще только репетируется, и неизвѣстно еще когда увидитъ свѣтъ сцены. На подмостки попала покэ опера «Лакмэ», граціозный образчикъ легкой французской музы, разсчитанная для небольшой сцены и поэтому, въ сущности, мало пригодная къ громадному зрительному залу нашего Большого театра.

„Лакмэ“ шла въ первый разъ 3-го ноября при неполномъ театрѣ по возвышеннымъ цѣнамъ, и въ теченіе этого же мѣсяца повторена была еще три раза, съ довольно сомнительнымъ внѣшнимъ успѣхомъ.

При скудости и неподвижности репертуара въ нашемъ Большомъ театрѣ, выборъ къ постановкѣ именно такой легкой, въ миніатюрномъ стилѣ написанной оперы, нельзя одобрить: слѣдовало бы поставить что-нибудь болѣе грандіозное и капитальное изъ произведеній русскихъ или иностранныхъ авторовъ (какъ наприм.: „Хованщину“ — Мусоргскаго, „Князя Игоря“ — Бородина, одну изъ оперъ Вагнера, наприм., „Мейстерзингеры“, „Королеву Савскую“ — Гольдмарка, „Боабдиль“ — Мошковскаго, „Сида“—Корнеліуса, „Самсона и Далилу“ — Сенъ-Санса и т. п.). Это было бы тѣмъ болѣе кстати, что москвичи уже слышали оперу Делиба у итальянцевъ, гдѣ г-жа Ванъ-Зандъ неподражаемо хорошо олицетворяла заглавную роль, такъ что этимъ вполнѣ исчерпывался интересъ къ этой оперѣ.

Если же имѣлось въ виду угодить колоратурной примадоннѣ, имѣющейся въ труппѣ, чтобы дать ей возможность лишній разъ фигурировать въ новой роли на итальянскомъ языкѣ среди русскихъ товарищей-артистовъ, то это не подлежитъ нашему обсужденію, ибо имѣетъ слишкомъ мало общаго съ серьезнымъ дѣломъ искусства.

Самъ по себѣ авторъ оперы „Лакмэ“ и балетовъ „Коппелія“ и „Сильвія“, несомнѣнно талантливый музыкантъ и стоитъ того, чтобы нѣсколько ближе познакомиться съ его оперою.

Лео Делибъ (Delibes), скончавшійся въ Парижѣ въ этомъ году, поставилъ свою оперу первый разъ въ Парижѣ 14-го апрѣля 1883 года, но не въ большомъ помѣщеніи парижской оперы, а въ комической оперѣ, къ которой „Лакмэ“ болѣе подходитъ по своимъ размѣрамъ и по силѣ и характеру музыки. Заглавную роль тогда исполняла г-жа Ванъ-Зандъ, у которой пѣніе и игра сливались въ одно гармоническое цѣлое, чего мы не видали у другихъ исполнительницъ этой роли (г-жъ Арнольдсонъ, Брохъ, Зембрихъ и Фостремъ).

Не вдаваясь въ подробный разборъ оперы „Лакмэ“, скажемъ только то, что достаточно, чтобы имѣть общее понятіе о содержаніи и объ особенностяхъ ея музыки.

Либретто оперы „Лакмэ“, разбитое на три дѣйствія, не замысловато. Дѣйствіе происходитъ въ наши дни въ Индіи, въ англійскихъ владѣніяхъ.

Молодой англійскій офицеръ Жеральдъ (г. Донской) влюбился въ Лакмэ (г-жа Фостремъ), дочь стараго брамина Нилаканты (г. Власовъ). Лакмэ отвѣчаетъ ему взаимностью, но Нилаканта противится ихъ дальнѣйшему сближенію и рѣшается убить ненавистнаго ему чужеземца и дерзкаго соблазнителя.

Съ этою цѣлью браминъ переодѣвается въ одежду кающагося и, не зная обожателя дочери, вмѣстѣ съ ней (тоже переодѣтой) отыскиваетъ его на базарѣ, прибѣгнувъ къ пѣнію Лакмэ, какъ къ средству обратить на нее вниманіе и выдать себя влюбленному.

Узнавъ Жеральда, отецъ подкрадывается къ нему и поражаетъ его кинжаломъ; рана однако потомъ оказывается не смертельною. Лакмэ и вѣрный слуга ея Хаджи (г. Фигуровъ) спа-

саютъ Жеральда, скрываютъ его въ лѣсу и тамъ излечиваютъ его рану.

Одинъ изъ друзей Жеральда, Фредерикъ (г. Соколовъ), наконецъ отыскиваетъ его, напоминаетъ ему объ обязанностяхъ службы, объ обѣщаніи жениться на миссъ Элленъ, дочери губернатора (г-жа Муравьева) и склоняетъ его оставить Лакмэ. Послѣдняя, готовая по обряду своей религіи навсегда соединиться съ Жеральдомъ, видя его нерѣшительность и чувствуя, что онъ къ ней равнодушенъ, отравляется какимъ-то ядовитымъ растеніемъ.

Дополненіями къ этимъ главнымъ дѣйствующимъ лицамъ идилліи служатъ мистриссъ Бентсонъ (г-жа Павленкова), Роза, сестра Элленъ (г-жа Сабурова), прислужница Маллика (г-жа Крутикова) и др. лица, не имѣющія опредѣленной характеристики.

Главныя сцены фабулы слѣдующія: въ первомъ дѣйствіи свиданіе и объясненіе въ любви Лакмэ и Жеральда, прерванное возвращеніемъ Нилаканты, во второмъ—поиски Нилаканты, пѣніе Лакмэ, базаръ, танцы баядерокъ, шествіе и нападеніе на Жеральда; въ третьемъ—любовная сцена между Лакмэ и Жеральдомъ, появленіе Фредерика и смерть героини.

Музыка Делиба къ оперѣ „Лакмэ“, не глубокая по содержанію, написана не безъ претензіи на оригинальность, но она мелодична, граціозна и изящна по фактурѣ и инструментовкѣ. Слабо и скучновато все то, что поютъ англичане. Восточный элементъ въ музыкѣ, также не поражаетъ оригинальностью и не выдерживаетъ никакого сравненія съ тѣмъ, что по этой части сдѣлано русскими композиторами.

Наиболѣе колоритно написана первая сцена Лакмэ съ хоромъ; очень красивы также квартетъ и граціозный, хотя и пустенькій, дуэтъ Лакмэ съ ея прислужницей. Очень талантливо написаны стансы Нилаканты во второмъ дѣйствіи.

Къ лучшимъ мѣстамъ партитуры можно еще отнести первую арію Жеральда, вращающуюся, впрочемъ въ слишкомъ высокой тесситурѣ, легенду Лакмэ и дуэтъ ея съ Жеральдомъ и хоръ браминовъ—также во второмъ дѣйствіи.

Въ третьемъ дѣйствіи красиво звучитъ закулисный хоръ; очень хорошъ также финальный дуетъ Лакмэ и Жеральда.

При малой оригинальности музыки Делиба она не имѣетъ компилятивнаго характера; композиторъ старался ей придать цѣльность, что ему вполнѣ удалось. Новаго онъ не сказалъ въ своей партитурѣ, если ее сопоставить съ другими произведеніями современной французской школы.

Поставлена опера не дурно. Солисты, что могутъ, дѣлаютъ изъ своихъ ролей.

Лакмэ является въ оперѣ центральною фигурою и имѣетъ столь преобладающее значеніе, что все остальное служитъ ей частью фономъ, частью рамкою. Поэтому успѣхъ оперы и обусловливается талантомъ и искусствомъ исполнительницы этой роли.

Г-жа Фостремъ въ заглавной роли только отчасти удовлетворяетъ насъ. Comparaison n'est pas raison—говоритъ французская пословица, тѣмъ не менѣе невольно вспоминаешь г-жу Ванъ-Зандъ, которая была именно такой Лакмэ, какой она намѣчена у композитора. Г-жа Ванъ-Зандъ идеально олицетворяла эту роль.

Г-жа Фостремъ поетъ эту партію добросовѣстно, музыкально и какъ хорошая виртуозка, хотя и не съ первоклассною колоратурою. Но пѣніе ея холодно и вокально-сценическое исполненіе лишено обаянія и поэтичности. Публика, впрочемъ, принимала свою любимицу довольно радушно и часть легенды, сколько намъ помнится, почти всегда приходилось ей биссировать. Но все это не достаточно интересно, чтобы сильно дѣйствовать на массу, и полнотѣ впечатлѣнія постоянно чего-то не доставало.

Теноровую роль Жеральда, въ первомъ представленіи, исполнялъ г. Донской, у котораго всѣ вокальныя данныя для этой партіи. Но на этотъ разъ онъ пѣлъ съ больнымъ горломъ, вслѣдствіе чего многія фразы ему совсѣмъ не удались.

При двухъ слѣдующихъ повтореніяхъ оперы, г. Донской удачно былъ замѣненъ г. Клементьевымъ, который поетъ вообще очень выразительно, хотя и уступаетъ г. Донскому въ строгости школы.

Баритонная партія имѣетъ въ лицѣ г. Соколова исполнителя болѣе подходящаго, нежели это бывало у итальянцевъ въ Москвѣ и Петербургѣ, и благодаря этому онъ свою роль, мало выигрышную, выдвигаетъ достаточно рельефно.

Роль жреца (Нилаканта) тоже въ хорошихъ рукахъ: ее исполняетъ г. Власовъ и держится въ ней отлично. Фразируетъ онъ, къ сожалѣнію, нѣсколько грубовато, что можно-бы избѣгнуть при болѣе строгомъ критическомъ отношеніи къ себѣ. Стансы имъ передаются съ подобающимъ смысломъ, но безъ надлежащей звуковой красоты.

Г-жи Крутикова, Муравьева и Павленкова и г. Фигуровъ вполнѣ состоятельны въ своихъ маленькихъ роляхъ.

Хоровое и оркестровое исполненіе очень хорошо, въ смыслѣ стройности и разнообразія нюансовъ; но пожелать болѣе живости первому было-бы не лишнее. Танцы поставлены рутинно и успѣха не имѣютъ.

Въ движеніяхъ массъ, не все удовлетворяетъ зрителя.

Декораціи, изъ которыхъ г. Вальцемъ сдѣланы новыя для перваго и послѣдняго дѣйствія, производятъ пріятное впечатлѣніе. Костюмы у солистовъ новые, у хора — взятые изъ другихъ оперъ. Анахронизмовъ въ нихъ мы не замѣтили, но находимъ гримировку не довольно тщательно выполненною.

Представленіями оперы „Лакмэ“ дирижируетъ г. Альтани.

Новый переводъ текста сдѣланъ Е. Н. Клетновки очень хорошо и удобно для исполнителей партіи.

Кромѣ Москвы, опера Делиба шла еще въ Петербургѣ на Маріинской сценѣ (весною 1887 года) съ участіемъ г-жи Ванъ-Зандъ и баса Уэтама въ роли Нилаканты.

В.

—

Наши пѣвцы и пѣвицы часто болѣютъ въ нынѣшнемъ году; одинъ изъ любимцевъ публики, г. Преображенскій, не появлялся первые два мѣсяца совсѣмъ на сценѣ; за то, когда онъ, наконецъ, выступилъ въ *Гугенотахъ*, то публика сдѣлала ему цѣлую овацію, съ безчисленными вызовами, вѣнками и т. п. То же повторилось и съ г. Хохловымъ, когда онъ выступилъ въ первый разъ послѣ болѣзни въ *Евгеніи Онѣгинѣ*. Въ *Гугенотахъ* исполнительницами женскихъ партій явились новыя артистки. Валентину пѣла г-жа Маркова и вновь доказала, что она составляетъ очень хорошее пріобрѣтеніе для нашей сцены. Г-жа Ильинская, пѣвшая партію Королевы,—артистка очень симпатичная и талантливая, хотя голосъ у нея небольшой. Г-жа Караффа въ партіи пажа, менѣе понравилась; во всякомъ случаѣ, она не можетъ сравниться въ ней съ г-жей Крутиковой.

Еще поставлена была „Русалка“ — Даргомыжскаго (14 ноября), въ которой роль Наташи въ первый разъ исполняла г-жа Жукова. Артистка провела эту роль очень хорошо какъ по декламаціи, такъ и по фразировкѣ въ чисто лирическихъ мѣстахъ. Г-жѣ Жуковой много апплодировали за отличную передачу большой аріи въ подводномъ царствѣ. Въ пятницу 4-го декабря дали первый разъ въ сезонѣ оперу „Ролла“ — г. Симона. Главныя роли были заново обставлены. Исполнили въ первый разъ: роль Леоноры — г-жа Салина, Роллы — г. Донской, Стефано — г-жа Эберле. Благодаря такому составу и участію гг. Корсова, Хохлова и Трезвинскаго, опера прошла съ надлежащимъ ансамблемъ.

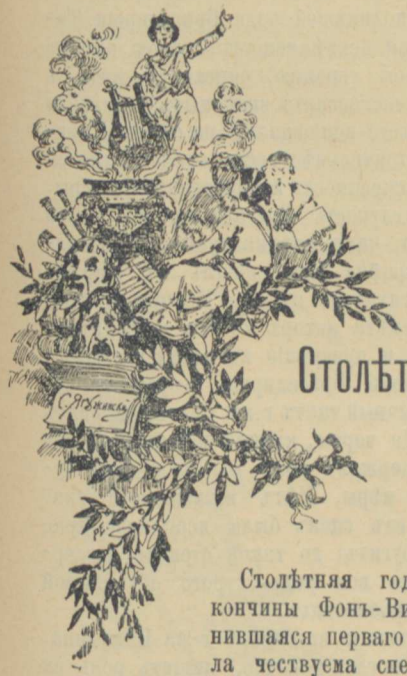
Г. Донской не только своимъ пѣніемъ, но и сценическимъ воспроизведеніемъ роли придалъ спектаклю значительный интересъ. Публика отнеслась сочувственно къ представленію и вмѣстѣ съ солистами не разъ вызывала автора.

Объ оперѣ г. Симона мы уже подробно говорили (смотри „Дневникъ Артиста“ за май мѣсяцъ).

Этимъ, кажется, и приходится ограничиться въ обзорѣ дѣятельности нашей сцены; нельзя сказать, чтобы она отличалась особымъ богатствомъ или энергіей, но это не составляетъ новости и никого не изумляетъ,—москвичи въ этомъ отношеніи Большимъ театромъ не избалованы.

Въ ноябрѣ исполнилось двадцатипятилѣтіе артистической дѣятельности г. Барцала, но этотъ юбилей достойнаго, заслуженнаго артиста ничѣмъ не ознаменовался, хотя его заслуги и труды заставляли ожидать большаго къ нему вниманія; но, быть можетъ, Большой театръ еще сдѣлаетъ что-нибудь по этому случаю,—слѣдовало бы.

Н. К



Столѣтняя годовщина со дня кончины Фонъ-Визина,

НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНѢ.

Столѣтняя годовщина дня кончины Фонъ-Визина, исполнившаяся перваго декабря, была чествуема спектаклемъ на сценѣ Большого театра. Составъ спектакля былъ весьма разнообразенъ и по программѣ вполнѣ соотвѣтствовалъ событію. Во главѣ спектакля была поставлена комедія Фонъ-Визина «Бригадиръ». Роли были распредѣлены между многими лучшими силами труппы Малаго театра, пьеса шла въ первоначальной редакціи, т.-е. въ текстѣ были возстановлены многіе пропуски, дѣлавшіеся до сихъ поръ при представленіи комедіи на сценѣ. Московская публика сильно заинтересовалась спектаклемъ и театръ былъ переполненъ.

Заглавную роль «Бригадира» исполнялъ г. Макшеевъ. Артистъ съ обычной добросовѣстностью отнесся къ роли и въ общемъ далъ весьма типичную фигуру одного изъ безсмертныхъ комическихъ образовъ, созданныхъ Фонъ-Визинымъ. Первый актъ комедіи исключительно весь занятъ той causerie, какая была въ такой модѣ въ комедіяхъ прошлаго вѣка. Causerie имѣетъ цѣлью раскрыть характеръ дѣйствующихъ лицъ и ввести зрителя въ дальнѣйшій ходъ интриги, т.-е. представить такъ называемую экспозицію пьесы. У Фонъ-Визина causerie эта очень остроумна, жива, въ высокомъ смыслѣ комична. На сценѣ Большого театра весь актъ прошелъ живо и художественно. Относительно г. Макшеева можно сдѣлать развѣ только одно замѣчаніе. Бригадиръ изображенъ въ пьесѣ человѣкомъ крайне вспыльчивымъ, горячимъ, сангвиникомъ. Каждое непріятное для него замѣчаніе со стороны жены или сына вызываетъ моментальную вспышку. У г. Макшеева эти вспышки шли въ какомъ-то замедленномъ тонѣ: Бригадиръ на сценѣ будто сначала думалъ, разсердиться ему или нѣтъ, и послѣ нѣкоторыхъ колебаній начиналъ громить бригадиршу и Иванушку. У артиста, однимъ словомъ, не было всей нервозности и непосредственности въ выходкахъ Бригадира. Но рядомъ съ этимъ нѣкоторыя сцены, очевидно, были обдуманы и отдѣланы особенно тщательно. Напримѣръ, въ высшей степени комично и живо вышла сцена, гдѣ Бригадиръ смѣется надъ довѣрчивостью Совѣтника, надъ его увѣренностью, что такимъ мужьямъ, какъ онъ, жены не измѣняютъ.

Въ сценѣ любовнаго объясненія съ Совѣтницей артисту слѣдовало придать самый добродушный и въ то же время лукавый тонъ своимъ необыкновенно хитрымъ покушеніямъ на сердце легкомысленной барыни. Всѣ эти сравненія съ арміей, съ фортеціей, съ приступомъ, у Бригадира играютъ роль очень остроумныхъ, по его мнѣнію, каламбуровъ. Только въ этомъ случаѣ суровому воину приходится острить, любезничать, стараться походить даже на какого-нибудь современнаго петиметра. Все это у Бригадира выходитъ, конечно, крайне уродливо, комично, въ такой же степени, какъ у Иванушки его галломанія и свѣтское обезьянство. Г. Макшеевъ не воспользовался этимъ едва ли не самымъ комическимъ положеніемъ въ пьесѣ. Бесѣда Бригадира съ Совѣтницей прошла какъ то безцвѣтно: артистъ оттѣнялъ единственную черту—трудность, съ какой Бригадиръ продѣлывалъ свои галантныя сравненія. Этого мало для всей сцены.

Роль Иванушки исполнялъ г. Ильинскій. И здѣсь въ общемъ исполненіе тщательное, обдуманное, вѣрное замыслу автора. Но артистъ упустилъ изъ виду, что Иванушка — полнѣйшая каррикатура на безтолковое увлеченіе русскихъ недорослей французскими идеями и обычаями. Иванушка, помимо маніи, страдаетъ кромѣ того врожденной глупостью. Чувство

мѣры для него не существуетъ. Пребываніе въ Парижѣ его эмансипировало отъ послѣдней сдерживающей силы—отъ страха предъ отцомъ. Предъ нами petit crevé самого дурного типа—манерѣ говорить, держать себя, air canaille, доведенная до послѣднихъ предѣловъ грубости и безвкусья. Только границы внѣшняго сценическаго приличія должны оставаться для артиста, исполняющаго эту роль. Другихъ—ни въ роли, ни въ характерѣ Иванушки—не существуетъ. Въ исполненіи артиста не было этого полнѣйшаго, такъ сказать, опрощенія на почвѣ глупѣйшаго обезьянства. Авторъ съ намѣреніемъ заставилъ Иванушку повторять безъ толку и смысла самыя радикальныя воззрѣнія французскихъ философовъ. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что идеалъ Иванушки жить, дѣйствовать и относиться къ людямъ точь въ точь согласно съ этими воззрѣніями, какъ онъ ихъ понимаетъ. Артистъ не виноватъ, что ему дана въ пьесѣ каррикатура; онъ долженъ слѣдовать за авторомъ. Иначе мы типичнѣйшую фигуру всей комедіи увидимъ на сценѣ исправленной и упорядоченной совершенно въ разрѣзъ намѣреніямъ автора. Г. Ильинскій именно это и сдѣлалъ. Вѣрно понявъ роль, создавъ въ ней множество удачныхъ моментовъ, онъ не довелъ ее до полноты и яркости, данныхъ въ самой пьесѣ. Это было слишкомъ такъ сказать смягченное и строго процензурованное съ эстетической точки зрѣнія изданіе Иванушки. Надо при этомъ не забывать, что именно Иванушки были ненавистнѣйшими въ глазахъ автора плевелами русской жизни, болѣе ненавистными даже, чѣмъ Митрофанушки. Фонъ-Визинъ и не пожалѣлъ красокъ, чтобы заклеймить своего героя—не въ примѣръ всѣмъ другимъ героямъ своей комедіи.

Роль Совѣтника исполнялъ г. Правдинъ. Совѣтникъ—одинъ изъ первенствующихъ героевъ екатерининской эпохи, чиновникъ, нажившій состояніе на службѣ и очутившійся въ отставкѣ вслѣдствіе указа о лихоимствѣ. Г. Правдинъ сравнительно удачно охарактеризовалъ приказнаго стараго типа, его лицемѣріе, глубокую испорченность всей его нравственной природы. Сцена любовнаго объясненія съ Бригадиршей вышла комичной въ лучшемъ значеніи слова. Но во всей роли, какъ и вообще въ большинствѣ ролей, исполненныхъ г. Правдинымъ, чувствовалось отсутствіе внутренней жизни, не внѣшней, технической, словно придуманной цѣльности, а духовной, нравственной гармоніи—той гармоніи, которая только и въ силахъ создать на сценѣ настоящую жизнь и художественную правду. Кромѣ того, артистъ не обратилъ вниманія на внѣшность, придавъ своему герою полноту, которая прямо отрицается у Совѣтника въ самой пьесѣ.

Менѣе всего упрековъ можно сдѣлать г-жѣ Садовской, исполнявшей роль Бригадирши. Такая умственная невмѣняемость, какою авторъ наградилъ свою героиню, списанную имъ съ одной изъ его московскихъ знакомыхъ,—едва ли не труднѣе всего воплощается на сценѣ. Именно здѣсь настоятельнѣе всего представляется вопросъ объ искренности и естественности игры. Кромѣ того, глупость Бригадирши до такой степени груба, часто каррикатурна, что исполнительницѣ крайне легко впасть въ шаржъ. Шаржъ простителенъ въ роли Иванушки, такъ какъ кромѣ смѣха авторъ хочетъ возбудить у зрителей еще и презрѣніе къ этому герою. Но жаржъ въ роли Бригадирши безусловно неумѣстенъ. Обычный тактъ г-жи Садовской спасъ всѣ комическія черты, какими полна роль Бригадирши и удержалъ роль въ границахъ художественной мѣры. Нѣтъ возможности указать, какая изъ сценъ была исполнена ярче и удачнѣе другихъ: до такой степени выдержанной вышла вся роль, строго обдуманной во всѣхъ подробностяхъ.

Роль Совѣтницы исполняла г-жа Никулина. Артистка не могла, конечно, лишить роль ея интереса и комизма, но съ Совѣтницей у г-жи Никулиной произошло нѣчто, напоминающее Совѣтника въ исполненіи г-на Правдина: въ роли не было органической типичности, типичности, проникающей плоть и кровь извѣстнаго лица. Самыя характерныя черты Совѣтницы—ея жеманныя манеры, страсть выражать свои свѣтскія чувства варварскими словами на французскій манеръ,—все это казалось какимъ-то внѣшнимъ прибавленіемъ къ роли, признакомъ случайнымъ, не входящимъ съ безусловной необходимостью въ самую природу жеманницы. Поэтому, самые комическіе моменты, на которые, очевидно, болѣе всего разсчитывалъ авторъ, поблѣднѣли, потеряли такъ сказать свой специфическій рѣзкій вкусъ.

Послѣ комедіи слѣдовала стихотворная сцена, написанная г. Вейнбергомъ, «У Фонъ-Визина». Содержаніе сцены довольно искусно составлено изъ историческихъ данныхъ, относящихся къ первому появленію на сценѣ комедіи «Недоросль». Фонъ-Визинъ послѣ спектакля принимаетъ у себя знакомыхъ, и они передаютъ автору настроеніе публики, громадный эффектъ, произведенный пьесой. Появляются и актеры, исполнявшіе роли въ комедіи и одинъ изъ нихъ характеризуетъ талантъ Фонъ-Визина, общественное и художественное значеніе его комедіи. Не обходится дѣло и безъ «темныхъ моментовъ». Одна изъ барынь, старыхъ дворянокъ, передаетъ нападки, шедшія противъ автора со стороны разныхъ старовѣровъ за оскорбленіе, нанесенное будто-бы «Недорослемъ» дворянскому сословію. Наконецъ, Фонъ-Визинъ получаетъ привѣтствіе отъ князя Потемкина, письмо съ извѣстными слова-

ми, сказанными княземъ, по-поводу «Недоросля»: «Умри, Денисъ, или больше не пиши». Слова эти вызываютъ у Фонъ-Визина восторженную характеристику будущихъ успѣховъ русскаго драматическаго искусства.

Сцена была разыграна довольно живо, роль Фонъ-Визина игралъ г. Подаринъ. Артистъ удачно загримировался и съ должнымъ чувствомъ произносилъ рѣчи, вложенныя въ уста его героя.

Въ заключеніе спектакля подъ звуки музыки былъ поставленъ апоѳеозъ: бюстъ Фонъ-Визина, увѣнчанный лавровымъ вѣнкомъ, освѣщенный электричествомъ, окруженный труппой Малаго театра. У подножія бюста были положены вѣнки отъ артистовъ Малаго театра, отъ Общества Любителей Россійской Словесности, отъ Общества Драматическихъ писателей отъ журнала *Артистъ*. Возложеніе вѣнковъ сопровождалось музыкой. Картина вышла эффектной и художественно-красивой.

пектакли г-жи Сары Бернаръ.

Г-жа Сара Бернаръ начала свои спектакли въ Москвѣ 17 ноября и окончила ровно черезъ двѣ недѣли. Въ теченіе этого времени артистка дала слѣдующія пьесы: драму Дюма „Dame aux camèlias“, драму Сарду „Tosca“, драму Мейльяка и Галеви „Froufrou“, драму Онэ „Maître de forges“, комедію Дюма „Francillion“, драму Сарду „Cléopâtre“, трагедію Расина „Phèdre“, историческую хронику Барбье „Jeanne d'Arc“, и драму Скриба и Легувэ „Adrienne Lecouvreur“.

Репертуаръ, въ общемъ, далеко не можетъ похвалиться литературными и художественными достоинствами. Прежде всего, полнѣйшимъ радикальнымъ отрицаніемъ этихъ достоинствъ являются произведенія Сарду. Этотъ современный парижскій драматургъ—или дерзкій плагіаторъ, или творецъ невѣроятно уродливыхъ оригинальныхъ дѣтищъ, способныхъ возбудить чувства негодованія и отвращенія у самаго хладнокровнаго зрителя. Только низшіе слои бульварной публики могли произвести и поддерживать литературную промышленность Сарду. По великому недоразумѣнію одну изъ его, такъ называемыхъ историческихъ, драмъ насъ заставили смотрѣть на нашей сценѣ въ русскомъ переводѣ.

Г-жа Сара Бернаръ имѣла особыя основанія ставить въ своихъ спектакляхъ „сочиненія“ Сарду. Покладливый, на все готовый и сговорчивый театральныхъ дѣлъ мастеръ неоднократно предоставлялъ свое мастерство въ полное распоряженіе артистки, ради нея передѣлывалъ чужія пьесы, выдумывалъ вновь, однимъ словомъ—дѣлалъ все, чтобы свою ремесленническую производительность связать съ необыкновенно популярнымъ именемъ сценической знаменитости и на хвостѣ этой кометы XIX вѣка пройдти оба полушарія. Это и удалось парижскому благёру съ мрачнымъ вдохновеніемъ. Въ числѣ его жертвъ оказалась и московская публика.

Мы покончимъ, прежде всего, съ самой тяжелой частью нашей бесѣды—съ спектаклями, на афишѣ которыхъ стояло имя Сарду. Первымъ изъ этихъ спектаклей была драма „Tosca“ — до такой степени уродливая, жестокая, противохудожественная, что нѣчто подобное можно найдти развѣ только въ англійскомъ репертуарѣ XV вѣка, во всякомъ случаѣ—только до эпохи Шекспира. Достаточно напомнить, что даже спеціальная публика Сарду не стерпѣла до конца перваго представленія „Тоски“ и сочла нужнымъ заявить свое негодованіе во время одной изъ самыхъ, очевидно, отдѣланныхъ авторомъ сценъ.

Драма эта будто-бы тоже историческая, и сюжетъ ея взятъ даже изъ новой исторіи,—отнесенъ къ 1800 г. Дѣйствіе происходитъ въ Неаполитанскомъ королевствѣ. На сценѣ, конечно, прежде всего, любовь, т. е. совершенно свободный и, по обыкновенію, самый хитросплетенный вымыселъ автора, а вся исторія ограничивается тѣми невѣроятными ужасами и дикими экспериментами, одинъ изъ которыхъ возмутилъ публику парижскаго театра.

Tosca—это имя пѣвицы. У нея есть любовникъ, живописецъ Маріо, а у Маріо есть поклонница—нѣкая маркиза, позирующая предъ живописцемъ для Мадонны. У маркизы—голубые глаза, а у пѣвицы—черные: Мадонна, разумѣется, оказывается съ голубыми глазами—первый поводъ для Тоски ревновать Маріо и ненавидѣть, конечно, маркизу. Такъ легко, чисто бульварной шалостью, завязывается драма, исполненная убійствъ, самоубійствъ, пытокъ... Въ королевствѣ происходитъ ожесточенная борьба политическихъ партій. Правительство преслѣдуетъ съ страшной жестокостью французскую, т. е. республиканскую партію. Одинъ изъ приверженцевъ этой партіи—братъ маркизы, кавалеръ Анжелотти. Ему сочувствуетъ и Маріо и, не колеблясь, скрываетъ въ своемъ домѣ кавалера, ускользнувшаго изъ рукъ полиціи въ женскомъ платьѣ.

Начальникъ полиціи, баронъ Скарпіа, подозрѣваетъ истину и хочетъ выпытать ее у Тоски, пользуясь ея чувствомъ страстной, ревнивой любви къ Маріо. Ей даютъ понять, что у Маріо въ домѣ скрывается маркиза, ея соперница,—и Тоска, въ порывѣ ревности, сама приводитъ полицію въ домъ своего любовника. Неизвѣстно, зачѣмъ полиціи нужно было участіе Тоски, чтобы явиться на дачу къ живописцу и обыскать ее. При такихъ порядкахъ, какіе рисуются въ драмѣ, возможно рѣшительно всякое насиліе. Но этого недоумѣнія, очевидно, не раздѣляетъ авторъ. Мало этого. Онъ здѣсь же сочиняетъ еще болѣе поразительную безсмыслицу и пользуется ею для самой отвратительной сцены своей смертоубійственной драмы. Баронъ, видя нежеланіе Маріо открыть бѣглеца, приказываетъ схватить его, отвезти въ сосѣднюю комнату и подвергнуть пыткѣ—при посредствѣ страшнаго орудія—обруча, надѣваемаго на голову. Пока происходитъ пытка, баронъ допрашиваетъ Тоску и, сообразно съ ходомъ допроса, приказываетъ то ослабить, то стянуть обручъ на головѣ несчастнаго... А Тоска должна мимикой, жестами и крикомъ выражать ужасы этой пытки. Въ результатѣ она открываетъ тайну,—но бѣглецъ успѣваетъ уже отравиться.

Это—одно самоубійство.

За нимъ слѣдуютъ два убійства и еще самоубійство. Прежде всего, Тоска убиваетъ барона, который предложилъ ей спасти Маріо, пожертвовавъ своей честью. Тоска соглашается, но, когда написанъ приказъ объ освобожденіи Маріо, она бросается на барона съ ножемъ и убиваетъ его. Приказъ оказывается обманнымъ, и Маріо, все-таки, разстрѣливаютъ. Тоскѣ, по мнѣнію автора, остается одно—броситься въ рѣку.

Нужно обладать необыкновенно выносливыми нервами и полнѣйшимъ равнодушіемъ ко всякаго рода авторскимъ безумствамъ, чтобы спокойно претерпѣть драму Сарду. Артисткѣ, правда, съ самаго начала удалось бросить яркій, въ высшей степени симпатичный свѣтъ на сцену, которая въ слѣдующихъ актахъ должна была покрыться кровью и трупами. Свиданіе Тоски съ Маріо у церкви было исполнено поразительной граціи и изящества. Красотѣ сцены много помогалъ чудно-музыкальный голосъ артистки. Выраженіе, съ какимъ она, прощаясь съ Маріо, просила передѣлать голубые глаза Мадонны—въ черные, останется въ памяти у всѣхъ, видѣвшихъ этотъ мимолетный моментъ, будто освѣтившій сцену яркимъ блескомъ истинно-художественной красоты.

О реализмѣ, съ какимъ артистка провела страшную сцену во время пытки, не будемъ распространяться: именно этой сценой она вызывала сильнѣйшіе эффекты въ Парижѣ и Америкѣ; но, на нашъ взглядъ, чѣмъ сильнѣе здѣсь эффектъ, тѣмъ онъ дальше отъ истиннаго искусства. Вина здѣсь, конечно, лежитъ прежде всего, на дикихъ вымыслахъ автора.

Вторая драма Сарду, попавшая въ репертуаръ г-жи Сары Бернаръ—опять историческая—пресловутая „Клеопатра“. Драма эта написана по прямому заказу артистки и, прежде всего едва ли не по поводу одной послѣдней сцены со змѣйками. По крайней мѣрѣ, въ Парижѣ именно этотъ вопросъ болѣе всего занималъ критику и публику,—а въ Москвѣ ему придавали весьма серьезное значеніе, сочиняли и популяризировали цѣлыя легенды, и въ послѣднемъ актѣ извѣстная часть публики, несомнѣнно, сосредоточивала все свое вниманіе не на умирающей артисткѣ, а на пресмыкающихся виновницахъ или виновницѣ ея смерти.

Что касается Сарду, онъ съ большой готовностью написалъ бы всю пьесу изъ подобныхъ сценъ. Но разъ подъ его перо попала Клеопатра,—само собой разумѣется она зацѣпилась за Шекспира, и большая часть драмы оказалась списанной цѣликомъ у англійскаго поэта. Въ этомъ плагіатѣ артистка и должна была найдти для себя матеріалъ. Г-жа Сара Бернаръ умѣла отыскать его тамъ, гдѣ авторъ и не помышлялъ о немъ.

Прежде всего, общая сценическая фигура египетской царицы у г-жи Сары Бернаръ—въ высшей степени ярка, интересна и правдива. Клеопатрѣ въ моментъ драмы 37—38 лѣтъ. Она, правда, привыкла забывать о своихъ годахъ, когда дѣло шло о побѣдахъ надъ самыми побѣдоносными вождями вѣчнаго города. Но, все-таки, чѣмъ дальше уходило время, тѣмъ больше приходилось разсчитывать на искусство, а не на внѣшность. Кромѣ того, Клеопатра и въ періодъ самой цвѣтущей молодости не была красавицей, въ общепринятомъ

томъ смыслѣ слова, а только неотразимо-обаятельной цыганкой. Этотъ цыганскій типъ, лишенный царственности и весь до послѣдняго нерва пропитанный огнемъ южной крови превосходно воплощался г-жей Дузэ. Всѣ помнятъ это смуглое лицо, черные блестящіе глаза, то метающіе искры пламеннаго чувства, то залитые бездонной нѣгой любви. Это была не царица, но намъ понятно, почему Цезарь и Антоній лежали у этихъ менѣе всего царственныхъ ногъ... Такою представлялъ Клеопатру Шекспиръ, заимствовавшій будто бы оригиналъ, помимо Плутарха, и изъ своего личнаго опыта. Англійскій поэтъ звалъ свою „black beauty“,—смуглую красавицу, причинившую ему не мало горя...

Г-жа Сара Бернаръ нѣсколько, такъ сказать, модернизируетъ образъ египетской царицы. Это—скорѣе международная чаровательница сердецъ, чѣмъ античная „нильская змѣйка“. Она не менѣе обольстительна, и побѣды свои она совершаетъ, вѣроятно, даже съ меньшими затрудненіями, чѣмъ Клеопатра г-жи Дузэ. У французской Клеопатры, повидимому, темпераментъ много спокойнѣе, ея кокетство гораздо холоднѣе, разсчитаннѣе, сама она врядъ ли способна на увлеченіе, если не искреннее и сердечное, то, по крайней мѣрѣ—физическое. Этого—нѣтъ. Клеопатра только чаруетъ и наслаждается результатами своихъ чаръ.

Г-жа Сара Бернаръ при первомъ же выходѣ на сцену освѣщаетъ блестящимъ свѣтомъ эту именно природу своей Клеопатры. Женское лукавство, затаенная иронія и твердая увѣренность въ своей побѣдѣ, вмѣстѣ со всѣми рессурсами обаянія,—вотъ Клеопатра при первомъ появленіи на сцену. Она будто смущена, испугана предстоящимъ объясненіемъ съ Антоніемъ, она едва спасаетъ свое достоинство царицы и—такимъ наивнымъ средствомъ, какъ вопросы къ окрущающимъ: это ли Антоній? И къ этому ли человѣку она должна обратиться? Ни одной сверкающей искры въ словахъ, напротивъ—ровная, выученная декламація, какъ въ классической драмѣ,—но эта декламація намъ кажется здѣсь какъ нельзя болѣе умѣстной: Клеопатра явно играетъ роль и еще вполнѣ не вошла въ нее. Пока единственное ея оружіе—лукавство; пройдетъ нѣсколько минутъ,—чары возьмутъ верхъ надъ римляниномъ, тогда пропадетъ декламація, Клеопатра совершенно оставитъ роль царицы, будетъ только женщиной—прихотливой, своенравной, деспотической. Это превращеніе начинается съ разсказа Клеопатры, о томъ, будто она никого до сихъ поръ не любила: Птоломей, ея мужъ—былъ ребенокъ, а Цезарь—полубогъ,—ни тотъ, ни другой не былъ равенъ ей, и поэтому никто не могъ возбудить у нея настоящей любви.

Это—вымыселъ французскаго автора и имѣетъ смыслъ развѣ только въ устахъ такой искусной притворщицы и обманщицы, какова Клеопатра. На самомъ дѣлѣ, такія женщины, если и способны любить, то, конечно, не равныхъ себѣ, а людей, умѣющихъ подчинить ихъ волю, управлять ею деспотически. У Шекспира именно въ этомъ смыслѣ Клеопатра и вспоминаетъ о Цезарѣ-полубогѣ, причемъ Антоній невольно кажется ей слишкомъ мелкимъ, слабымъ. И она не любитъ его, и умираетъ вовсе не отъ любви къ нему, а въ силу своего безвыходнаго положенія, изъ страха быть опозоренной тріумфомъ жестокосердаго Октавія. Сарду, совершенно напротивъ, создалъ изъ Клеопатры романтическую героиню на новый образецъ. Но мы уже сказали, что для таланта артистки полный просторъ былъ именно тамъ, гдѣ ей представлялась шекспировская Клеопатра, а не героиня французскаго романа.

Именно поэтому была превосходна сцена съ вѣстникомъ. Сначала страшный деспотическій гнѣвъ, потомъ—сцена чисто женскаго любопытства, женскаго самолюбія, неизбѣжной вспышки при извѣстіи о соперницѣ. Клеопатра быстро задаетъ вѣстнику вопросы одинъ за другимъ, жадно ловитъ его ловкіе отвѣты—и торжество удовлетвореннаго самолюбія поднимается все выше... Прекрасная сцена во всѣхъ отношеніяхъ: сценическая техника дышетъ граціей и истинно-художественной красотой, душевное настроеніе проникаетъ каждое слово и ни одна черта не ускользаетъ безслѣдно отъ вниманія зрителей.

Послѣ этой сцены—опять ни съ чѣмъ не сообразная выдумка Сарду. Клеопатру вносятъ на сцену завернутой въ коврѣ и кладутъ за занавѣсъ: она должна здѣсь подслушать и подсмотрѣть встрѣчу Антонія съ Октавіей. Настоящій фокусъ бульварнаго воображенія! Нужно все искусство, вся драматическая сила артистки, чтобы вознаградить зрителей за эту безсмыслицу автора.

Сцена смерти не представляла ничего особеннаго. Не смотря на рекламы, искони сопровождающія артистку, г-жа Сара Бернаръ съ величайшей скромностью прибѣгаетъ къ сценическимъ эффектамъ,—даже съ бо́льшей скромностью, чѣмъ г-жа Дузэ. Это особенно сказалось въ драмѣ «Адріенна Лекуврёръ».

Мы естественно должны теперь перейти къ пьесамъ, вошедшимъ въ репертуаръ той и другой артистки. Такихъ пьесъ три—«Дама въ камеліяхъ», «Фру-Фру» и «Адріенна Лекуврёръ». Первой драмой открылись спектакли г-жи Сары Бернаръ. Этой же драмой начала свои представленія и итальянская артистка. Само собой, слѣдовательно, возникала потребность сравнивать двухъ исполнительницъ и, такъ какъ сравнивать для большинства пуб-

лики значитъ предпочитать или унижать, то немедленно образовалось двѣ партіи съ самыми исключительными взглядами на таланты артистокъ.

Партія г-жи Дузэ, повидимому, была сильнѣе, или, лучше сказать ея положеніе было гораздо проще, пожалуй даже симпатичнѣе, не съ общей точки зрѣнія, а для того же большинства и для всѣхъ любителей быстрыхъ и легкихъ умозаключеній.

Въ самомъ дѣлѣ, кто на столько умственно неразвитъ и сердцемъ черствъ, чтобы не понять и почувствовать силы такихъ, напримѣръ, восклицаній: какъ это трогательно! какъ это естественно! Можно было плакать въ этой сценѣ!.. Чувствительность, вообще, вещь изъ самыхъ дешевыхъ; ее чаще всего эксплоатируютъ даже тѣ, у кого художественная впечатлительность весьма вяла и ограниченна.

Мы едва ли не больше другихъ посвятили восторженныхъ статей г-жѣ Дузэ, съ самымъ пристальнымъ вниманіемъ отмѣтили мельчайшія черты ея великаго дарованія и теперь скажемъ: г-жа Дузэ, дѣйствительно, цѣлый міръ. Но никоимъ образомъ не единственный. Это міръ тончайшихъ внутреннихъ ощущеній, страстной отзывчивости на внѣшнія впечатлѣнія, способность органически усвоивать чужую идею и чужое чувство, изумительный талантъ чужія страданія и чужія радости облекать въ свою плоть и кровь. Это—возвышенный, благородный міръ художника-человѣка.

Но рядомъ съ нимъ есть другой. Здѣсь все поглощено и порабощено красотой. Здѣсь—цѣлая гармонія изящнѣйшихъ формъ, гармоничнѣйшихъ звуковъ, пластическихъ движеній; здѣсь именно то царство, которое съ такимъ блескомъ воплотилось въ безсмертныхъ созданіяхъ эллинскаго искусства.

Войдите въ первый міръ—вы будете тронуты, часто разстроганы до глубины души. Переступите другой порогъ — и вы будете очарованы, часто ослѣплены сверкающей красотой. Вы здѣсь также можете залюбоваться *прекраснымъ* до самозабвенія, какъ тамъ были взволнованы до слезъ—*истиннымъ*. Но, вѣдь, и красота—истина, только воплощенная въ формахъ: она, вѣдь, тоже даръ боговъ,—говоритъ античный поэтъ,—и ей также есть и должно быть мѣсто въ нашемъ мірѣ.

Это не значитъ, что истина сердца, души, будетъ совершенно равнодушна къ формамъ, и что, въ свою очередь, чарующая насъ красота будетъ холодна, какъ ледъ. Нѣтъ! Неисчерпаемое богатство жизни и высокихъ художественныхъ силъ человѣка спасутъ насъ отъ этихъ крайностей: сердце скажется въ прекрасныхъ формахъ, и красота заблещетъ огнемъ внутренней жизни.

Это—общія разсужденія, но они какъ нельзя ближе подходятъ къ нашему предмету. Читателю ясно, какая изъ нашихъ характеристикъ къ какой изъ двухъ артистокъ относится. Г-жа Дузэ вся проникнута непрестанно вибрирующимъ чувствомъ,—и, въ то же время, это прекрасная актриса, съ долголѣтней сценической практикой,—слѣдовательно, съ самой опредѣленной школой. Г-жа Сара Бернаръ воплощаетъ на сценѣ образы волшебной красоты, но она одарена необыкновенно нервнымъ организмомъ, слѣдовательно,—впечатлительна и отзывчива въ высокой степени, и внутренняя жизнь не можетъ не согрѣвать внѣшней красоты.

Это сказалось именно въ той роли, какая главнымъ образомъ, и должна была вызвать у насъ сравненіе двухъ исполнительницъ.

Маргарита Готье съ перваго же акта совершенно различна у г-жи Дузэ и у г-жи Сары Бернаръ. У итальянской артистки это—по природѣ идеально чистое существо. Это только жертва печальныхъ обстоятельствъ жизни. Ея легкомысленная жизнь — насиліе надъ ея лучшими чувствами и желаніями. Она тяготится ею, готова вырваться изъ нея при первомъ счастливомъ случаѣ. У г-жи Сары Бернаръ нѣтъ этой нравственной тоски, нѣтъ страданій, нѣтъ неудовлетворенныхъ прекрасныхъ стремленій. Всѣ муки Маргариты Готье сводятся здѣсь скорѣе къ физической усталости и, можетъ быть, отчасти къ пресыщенію. Маргарита Готье — обольстительна, прекрасна, изящна; она, очевидно, царица demi monde'a, она, кромѣ того, съ красотой и изяществомъ соединяетъ особенную charme enfantin, крайне рѣдкую въ этомъ мірѣ, придающую женщинѣ наивный, какой-то дѣвственный видъ. Но этимъ и ограничиваются, такъ сказать, идеальные признаки Маргариты, какъ ее представляетъ г-жа Сара Бернаръ.

Не можетъ быть, конечно, и сомнѣнія, что представленье г-жи Дузэ симпатичнѣе для насъ, ближе нашему сердцу и въ теоретическомъ отношеніи, на нашъ взглядъ, логичнѣе и полнѣе. Именно авторъ драмы долженъ былъ почувствовать особенное удовлетвореніе въ виду такого толкованія его идеи. Но оно врядъ ли имѣлось въ виду самимъ авторомъ съ самаго начала. Для него, въ сущности, достаточно было показать, что въ нѣдрахъ полусвѣта возможна реабилитація женщины путемъ чувства, путемъ искренней, глубокой любви. Г-жа Дузэ создала гораздо больше: она идеализировала героиню Дюма, возвела ее до уровня романтическихъ возвышенныхъ героинь, которымъ скучны «пѣсни земли», и которыя слушаютъ эти пѣсни только по необходимости. У итальянской артистки Маргарита выходила общечеловѣческой жертвой несчастій и неправдъ, у г-жи Сары Бернаръ — героиня только французской драмы. Можно, конечно, восхищаться широ-

кимъ взглядомъ на свою роль у г-жи Дузэ, но французская артистка сдѣлала все, что подсказывала ей пьеса, и дала прекраснѣйшую иллюстрацію идеи Дюма.

Частности роли были отдѣланы съ обычнымъ искусствомъ, и мы жестоко ошиблись бы, если бы въ этой отдѣлкѣ увидѣли только холодную придуманность, разсчетъ на эффектъ. Напротивъ, были сцены, сплошь пронизанныя такой захватывающей нервной силой, исполненныя такого трепета внутренней жизни, что красивыя формы, обаятельная внѣшняя игра, казались только непосредственнымъ изліяніемъ этой силы и жизни. Особенно замѣчателенъ въ этомъ отношеніи послѣдній актъ драмы. Мы два раза видѣли драму Дюма, и оба раза артистка, исполняя вообще роль далеко не одинаково во всѣхъ подробностяхъ, именно этотъ актъ вела съ необыкновеннымъ нервнымъ напряженіемъ и второй разъ такъ часто и такъ существенно отступала отъ того, что мы видѣли раньше, что о сплошной упорной выучкѣ не могло быть и рѣчи. Съ невыразимой задушевностью были приведены обѣ сцены, гдѣ идетъ рѣчь о замужествѣ одной изъ подругъ Маргариты, Нишетты.

Сначала Маргарита читаетъ объ этомъ письмо самой Нишетты своему доктору. Она удивлена и, въ то же время, видимо, отъ всей души благословляетъ чужое счастье, она—умирающая, не видѣвшая въ своей жизни продолжительныхъ радостей, принужденная отказаться отъ единственнаго проблеска счастья... Второй разъ Маргарита сообщаетъ о замужествѣ Нишетты Арману: «Nichette!.. Tu sais bien?—Nichette... Nichette se marie!..» Это произносится тихимъ, едва звучащимъ голосомъ чахоточной, съ глазами, раскрытыми подъ вліяніемъ чувства какого-то полудѣтскаго изумленія, тономъ, гдѣ звучатъ невольная зависть и тихое удовольствіе въ виду чужого счастья.

И съ такой красотой и нервной силой была исполнена вся роль.

Вторая роль г-жи Сары Бернаръ, исполнявшаяся также и г-жей Дузэ,—«Фру-Фру». У той, и у другой артистки—капитальная разница въ замыслѣ. Пьеса, какъ извѣстно, состоитъ, въ сущности, изъ двухъ пьесъ—комедіи и драмы. Г-жа Дузэ всѣ силы свои, все свое вниманіе сосредоточивала на драмѣ; комедія, гдѣ героиня является еще въ періодѣ легкомысленныхъ радостей, являлась у г-жи Дузэ только предисловіемъ къ драмѣ. За то въ драмѣ Жильберта—Фру-Фру—поднималась на высоту, о какой французскіе авторы и не мечтали. Мы видимъ въ концѣ пьесы вторую ибсеновскую Нору,—идеальную, просвѣщенную. У г-жи Сары Бернаръ этого нѣтъ. Артистка много, очевидно, изученія положила на комическую часть пьесы,—и здѣсь ея замыселъ въ высшей степени оригиналенъ и интересенъ.

Жильберта—не легкомысленная обожательница всевозможныхъ удовольствій, а просто милая наивная дѣвушка-ребенокъ, совершенно не представляющая себѣ значенія многихъ словъ и чувствъ. Она, напримѣръ, совершенно не понимаетъ чувства любви, и выходитъ замужъ за человѣка, къ которому она равнодушна—не по легкомыслію и не по нравственной невмѣняемости, а просто потому, что для нея пока всѣ мужчины одинаковы: она не только никого не любила и не любитъ, но даже ей и на умъ не вспадало ничего подобнаго. Чувство проснется гораздо позже,—и къ великому несчастью Жильберты. Предметомъ ея чувства станетъ совершенно посторонній человѣкъ... Такое толкованіе роли Фру-Фру нисколько не противорѣчитъ намѣреніямъ авторовъ. Остается только пояснить, какимъ образомъ Фру-Фру изъ наивной идеально-чистой дѣвушки сразу становится героиней адюльтерной исторіи? Но этотъ вопросъ съ бо́льшимъ основаніемъ надо обратить къ авторамъ, чѣмъ къ исполнительницѣ. И авторы—надо это признать—съ своей французской точки зрѣнія, разрѣшатъ его легко и просто. Прежде всего, дѣвическая наивность никогда не гарантируетъ нравственности, а потомъ, Жильбертѣ данъ отецъ—совершеннѣйшее созданіе своеобразнаго парижскаго Фру-Фру—вѣчно легкомысленнаго и увлеченнаго милаго старца.

«Адріена Лекуврёръ» третья пьеса, исполнявшаяся въ спектакляхъ и той, и другой артистки. По поводу исполненія ея г-жей Дузэ мы высказывали сожалѣніе, что такая артистическая сила расходуется на недостойныя и совершенно нехудожественныя произведенія. Жалѣть объ этомъ приходилось особенно послѣ сцены смерти Адріенны, въ пятомъ актѣ. Сцену эту итальянская артистка ведетъ съ такимъ захватывающимъ реализмомъ, вноситъ въ нее столько личной страсти, отзывчиваго темперамента, что праздный вымыселъ авторовъ является для зрителей настоящимъ источникомъ мученій, цѣлой системой пытки. Г-жа Сара Бернаръ, въ силу своего спокойнаго, необыкновенно сдержаннаго отношенія къ авторскимъ вымысламъ,—далеко не въ такой степени воспользовалась предсмертной агоніей Адріенны, какъ г-жа Дузэ. Въ пьесѣ Адріенна, отравленная ароматомъ цвѣтовъ, готовится умирать въ нѣсколько пріемовъ, то теряя сознаніе, то снова приходя въ себя. Всѣ эти перипетіи прошли у г-жи Сары Бернаръ совершенно спокойно, даже изящно: ни одного рѣзкаго вопля, ни единаго намека на истерику. Адріенна будто и среди страданій не забывала о своихъ исконныхъ художественныхъ привычкахъ геніальной актрисы.

Читателямъ извѣстно, что въ первыхъ актахъ драмы встрѣчается нѣсколько встав-

ныхъ моментовъ, не принадлежащихъ авторамъ, заимствованныхъ извнѣ, но прямо разсчитанныхъ на эффектъ. Любовь къ Морису Саксонскому Адріенна объясняетъ басней Лафонтэна «Deux Pigeons»: г-жа Сара Бернаръ съ неподражаемымъ искусствомъ читаетъ басню, каждое ея слово одушевлено глубокимъ личнымъ чувствомъ. Съ такой же силой исполняется и монологъ изъ «Федры», выражающій на этотъ разъ чувство ревности Адріенны.

Трагедія Расина вообще одинъ изъ chef d'oeuvre'овъ въ репертуарѣ французской артистки. Это—большой успѣхъ, особенно на чужой сценѣ, предъ публикой, не привыкшей восхищаться красотами ложноклассической трагедіи. Ни форма, ни содержаніе ея не гармонируютъ съ нашими вкусами, и даже въ чтеніи драма Расина или Корнеля только въ видѣ исключенія можетъ доставить удовольствіе. Ложно-классическое искусство — самое узко-національное, какое только существуетъ. Единственное средство сдѣлать его интереснымъ на иностранной сценѣ,— сообщить, по крайней мѣрѣ, его содержанію, на сколько это возможно, общечеловѣческій характеръ. Съ «Федрой» Расина это легче сдѣлать, чѣмъ съ какой-либо другой ложно-классической трагедіей. Здѣсь на сценѣ — чувство женской любви и ревности, одинаково сильное и доступное во всѣ времена, среди всѣхъ народовъ. Надо только сгладить одну черту въ этомъ чувствѣ: аристократическую жесткость сердца Федры по отношенію къ ея наперстницѣ—Энонѣ. Энона изображена преданнѣйшимъ созданіемъ, готовымъ на всякія испытанія ради своей госпожи, и въ результатѣ, въ видѣ награды, Федра посылаетъ ее на смерть, въ порывѣ ярости на недавшуюся любовь, забывается до такой степени, что Энонѣ приписываетъ всѣ бѣдствія, всѣ униженія, хотя съ самаго начала виновницей, по мнѣнію самой Федры, оказывалась Венера, а самое жалкое униженіе—мольбы предъ Ипполитомъ уже послѣ того, какъ онъ отказался внимать объясненіямъ Федры,— произошло по волѣ Федры.

Для поэта XVII вѣка,— поэта, окруженнаго деспотизмомъ сильныхъ и безотвѣтными страданіями слабыхъ,—поведеніе Федры было вполнѣ естественно. Но въ наше время при такихъ условіяхъ трагедія и ея героиня могли оставить у зрителей отталкивающее впечатлѣніе. Только искусство г-жи Сары Бернаръ устранило опасность.

Артистка внесла въ чувства Федры столько глубины, искренности, страстныхъ порывовъ, ея рифмованнымъ рѣчамъ сообщила столько естественной драматической силы, что мы, пораженные страданіями царицы, готовы были простить ей ея ошибки и даже преступное жестокосердіе: она не вѣдала, что творила! Ея личныя страданія, казалось, искупили даже тѣ испытанія, какія, рядомъ съ этими страданіями, выпадали на долю другихъ. Эти испытанія блѣднѣли предъ страшной неотвратимой грозой, гремѣвшей надъ головою Федры.

Уже начало трагедіи было, въ сущности, продолженіемъ этой грозы, начавшейся гораздо раньше, и теперь, съ первымъ появленіемъ Федры на сцену, достигшей полнаго разгара. Лицо артистки смертельно блѣдно, будто изнурено давнишними страданіями, она едва передвигаетъ ноги, поддерживаемая служанками, намъ кажется — она близка къ обмороку: до такой степени ей мучительно-ярокъ дневной свѣтъ! И дѣйствительно, съ ея лица въ первыя минуты не сходитъ выраженіе страшной внутренней боли, глаза пристально смотрятъ куда-то вдаль,—Федрѣ рисуются картины ея первой счастливой молодости. Царица едва слушаетъ Энону; но стоило той упомянуть имя Ипполита,—и вся бездна страсти и муки поднимается въ груди Федры, напрягаетъ ея послѣдніе нервы, голосъ начинаетъ звучать съ необыкновенной силой...

Такъ идетъ вся драма. Страданія ея достигаютъ своего высшаго напряженія и, кажется, сжигаютъ каждый атомъ въ организмѣ царицы: тогда предъ нами страшно напряженная рѣчь, игра, исполненная драматизма и силы. Но нѣсколько минутъ—и силы падаютъ: предъ нами картина полнаго, безотраднаго отчаянія, будто нравственнаго онѣмѣнія...

Этимъ не исчерпываются драматическіе моменты въ игрѣ г-жи Сары Бернаръ. Федра знаетъ минуты сравнительно ясныя,—минуты, озаренныя надеждой. Такова сцена, слѣдующая послѣ объясненія Федры съ Ипполитомъ. Царица посылаетъ Энону—еще разъ переговорить съ суровымъ юношей. Она оправдываетъ его странное поведеніе непривычкой слышать любовныя рѣчи. Въ этомъ оправданіи звучитъ тихое ласкающее чувство симпатіи, и какой-то материнской снисходительности. Федра будто въ эту минуту видитъ самого Ипполита и и любовно ласкаетъ его непреклонную суровую голову... Это—была одна изъ лучшихъ сценъ во всемъ спектаклѣ.

Въ сценѣ ревности г-жа Сара Бернаръ снова проявила свой художественный тактъ. Всѣ условности ложноклассицизма исчезли, мы не слышали больше стиховъ, декламація не баюкала нашъ слухъ. До насъ долетали рѣзкія отрывныя рѣчи страсти, все забывшей, страсти, близкой къ безумію.

Ils s'aiment! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
Comment se sont – ils vus, depuis quand, dans quels lieux?

Задаетъ вопросы Федра сама себѣ,—и будто боится крикнуть отъ боли: вѣдь она, очевидно, слѣдила за каждымъ шагомъ Ипполи-

та и вдругъ узнаетъ цѣлый романъ!.. Это была высоко-художественная, въ античномъ смыслѣ пластическая картина страданій: ни на одну минуту артистка не могла оскорбить самаго требовательнаго слуха и зрѣнія—ни крикомъ, ни жестомъ. Именно здѣсь сказалась несравненная эстетическая сила искусства г-жи Сары Бернаръ.

Изъ остальныхъ пьесъ, исполненныхъ въ спектакляхъ артистки, лучшая—комедія Дюма «Francillon». Въ роли нѣтъ крикливыхъ или просто эффектныхъ сценъ, и красота игры первостепенной артистки здѣсь не будетъ понята тѣмъ, кто ищетъ въ этой игрѣ увидѣть своего рода пятно на сѣромъ фонѣ. Но именно здѣсь и проявилась во всемъ блескѣ сила г-жи Сары Бернаръ, именно въ мелочахъ, часто едва уловимыхъ, сказалось ея искусство создавать художественные перлы. Здѣсь надо внимательно слѣдить за каждой фразой, за каждымъ словомъ, чтобы убѣдиться, какой тончайшей отдѣлки достигаютъ въ рукахъ артистки, едва намѣченныя черты въ самой пьесѣ. Правда, здѣсь нечего дѣлать вашей впечатлительности, вашему чувству,—но вы все-таки не будете въ силахъ отнестись совершенно хладнокровно къ этому истинно артистическому творчеству.

Это касается рѣшительно каждой сцены, какъ бы въ общемъ мелка она ни была. Напримѣръ, Франсильона обижается на одного изъ пріятелей своего мужа, что онъ называетъ ее не madame la comtesse, или просто madame, а уменьшительнымъ именемъ Francillon... Сколько изящества, милой кокетливости въ этомъ наивномъ негодованіи! Та же наивность, почти дѣтская грація слышатся въ вопросахъ Francillon къ мужу, неужели—онъ знаетъ женщину, у которой волосы длиннѣе, чѣмъ у нея? Даже самыя серьезныя мысли получаютъ въ устахъ Francillon какую-то особенную необыкновенно юную прелесть,—напримѣръ, когда она въ самомъ высокомъ стилѣ проповѣдуетъ мужу объ обязанностяхъ материнства: „La maternité c'est le patriotisme des femmes!..“

Но эта наивность безслѣдно пропадаетъ, на мѣсто ребенка является совершенно взрослая, сильная, страстная женщина—въ минуту, когда Francillon приходится защищать свои права жены. Francillon рѣшается на очень рискованный опытъ, чтобы заставить мужа опомниться, остановить его на пути той самой жизни, которую онъ велъ до брака,—и она сочиняетъ цѣлую исторію своего паденія съ самыми правдоподобными доказательствами. Эта сцена, гдѣ она разсказываетъ о своей ночи съ неизвѣстнымъ,—ведется г-жой Сарой Бернаръ съ захватывающимъ драматизмомъ, и нѣтъ никакого сомнѣнья, что Francillon достигаетъ цѣли, повергаетъ въ волненіе и безпокойство даже такое инертное существо, каковъ ея мужъ.

О драмѣ Онэ „Maîtire de Forges“ слѣдуетъ упомянуть потому, что и здѣсь сказалась таже облагораживающая способность таланта г-жи Сары Бернаръ, о какой мы говорили по поводу „Федры“. Клара — аристократическая героиня Онэ — существо довольно симпатичное, но успѣвшее впитать въ себя всѣ предразсудки своего сословія. Она чувствуетъ настоящее презрѣніе къ человѣку демократическаго происхожденія и заранѣе убѣждена во всевозможныхъ корыстныхъ разсчетахъ съ этой стороны. Она, поэтому, увѣрена, что Филиппъ Дерблэ женился на ней изъ разсчета, ради приданаго, а между тѣмъ бракъ произошелъ именно въ моментъ разоренья семьи Клары.

Артистка затушевала аристократическую ограниченность и выдвинула на первый планъ общую основу драмы. Клара не любитъ мужа просто по недоразумѣнію,—никакой аристократической исключительности мы не видимъ. Образъ героини дѣлается этого симпатичнѣе, ближе намъ, хотя онъ не вполнѣ соотвѣтствуетъ намѣреніямъ автора, писавшаго для общества второй имперіи и принужденнаго удѣлить много мѣста въ характеристикѣ своихъ дѣйствующихъ лицъ—именно аристократическимъ предразсудкамъ. Но въ нашихъ глазахъ драма отъ поправки, вносимой въ нее артисткой, только выигрываетъ, интересъ ея расширяется и драматическая исторія о томъ, какъ мужъ завоевываетъ сердце Клары и потомъ Клара умоляетъ мужа — простить нанесенное ему оскорбленіе,—сосредоточиваетъ все наше вниманіе; этимъ драма, конечно, исключительно обязана исполнительницѣ. Г-жа Сара Бернаръ, шагъ за шагомъ, воплощаетъ драму женщины, страдающей отъ укоровъ совѣсти предъ достойнымъ любящимъ человѣкомъ, драму женщины, полной стремленія любить и встрѣчающей холодъ и равнодушіе по своей же винѣ... При такомъ исполненіи самая условная драма и комедія какой угодно эпохи не можетъ не имѣть своего интереса,—и даже въ томъ случаѣ, если пьеса вызвана исключительно злобой минуты.

Это именно касается исторической хроники Барбье «Жанна Д'Аркъ». Хроника возникла съ патріотическими цѣлями, явилась однимъ изъ ободряющихъ мотивовъ послѣ страшной франкопрусской войны. Орлеанская Дѣва всегда была для французовъ національной героиней, и со времени нѣмецкаго погрома она завладѣла научной и художественной литературой. Къ хроникѣ Барбье знаменитый композиторъ Гуно присоединилъ свою музыку. Въ Парижѣ два года тому назадъ представленія хроники возобновились благодаря г-жѣ Сарѣ Бернаръ, и привели въ единодушный восторгъ

французскую публику. Для насъ чуждо патріотическое содержаніе хроники, — но игра г-жи Сары Бернаръ умѣетъ сообщить всей роли столько блеска, граціи, силы, что спектакль получаетъ интересъ независимо отъ своей мѣстной и національной окраски. Уже само толкованіе роли у г-жи Сары Бернаръ въ высшей степени оригинально. Мы видимъ Жанну Д'Аркъ во власти сверхъестественнаго вдохновенія, таинственныхъ видѣній — по самой ея природѣ. Бесѣды съ небомъ для нея, очевидно, фактъ совершенно обыкновенный, менѣе всего удивительный и чудесный. Отсюда полнѣйшая естественность игры, изумительная простота въ выполненіи всѣхъ подробностей роли. Рядомъ съ этимъ, вдохновенныя патріотическія рѣчи Жанны произносились съ искусствомъ, доступнымъ только французской артисткѣ.

Въ результатѣ, спектакли г-жи Сары Бернаръ явились въ полномъ смыслѣ событіемъ московской художественной хроники,—такимъ же событіемъ увлекательнымъ и незабвеннымъ, какимъ въ прошломъ году былъ пріѣздъ г-жи Дузэ. Можно сказать, что, благодаря именно этому счастливому совпаденію, таланты той и другой артистки должны были особенно ярко и точно выясниться въ глазахъ всѣхъ внимательныхъ и вдумчивыхъ поклонниковъ истинно-художественнаго драматическаго искусства.

Ив. Ивановъ.

Театръ г. Корша.

„Искушеніе“. — „Марго“. — „Муравейникъ“. — „Наши зятья“. — „Волшебный вальсъ“. — „Гибель Содома“. — „Суди его Богъ“. — „Сыщикъ“. — „Иванъ да Марья“. — „Мужъ на прокатъ“. — „Книга III, глава I“. — „Повѣтріе“.

Репертуаръ театра г. Корша и за истекшій мѣсяцъ почти исключительно держался на переводныхъ пьесахъ. На это предпочтеніе бенефиціантами иностранныхъ пьесъ передъ продуктами творчества русскихъ драматурговъ мы указывали уже въ нашей статьѣ, помѣщенной въ прошлой книжкѣ «Артиста». Бенефиціанты какъ будто искали въ иностранномъ репертуарѣ спасенія отъ недостатка *подходящихъ* для нихъ пьесъ у отечественныхъ писателей. — Мы уже говорили, что эти надежды на иностранный репертуаръ далеко не всегда оправдывались и что такое упорное игнорированіе русскихъ авторовъ далеко не объясняется дѣйствительнымъ уровнемъ современной русской драматургіи, въ которой, при извѣстномъ вкусѣ, пониманіи и желаніи, не трудно найти произведенія, отнюдь не меньшихъ достоинствъ, чѣмъ то, что преподносилось публикѣ артистами-бенефиціантами театра г. Корша.

Какъ въ русскомъ, такъ и въ иностранномъ репертуарѣ найдутся и такія вещи, съ которыми стоитъ познакомить публику, и такія, которыя съ полнымъ основаніемъ должны быть преданы полному забвенію съ самаго момента ихъ написанія.

Выборъ пьесъ для бенефисовъ затрудняется еще въ весьма значительной степени той закваской провинціализма, какой проникнуты артисты всѣхъ частныхъ театровъ вообще, и въ частности — театра г. Корша. Артистовъ мало заботятъ литературныя достоинства пьесы для бенефиса. Имъ прежде всего нужны роли, какъ для нихъ самихъ, такъ и для другихъ артистовъ, имена которыхъ имѣютъ *значеніе для афиши*. Вотъ эта то *афиша* и составляетъ главную цѣль бенефиціанта и главную причину его предбенефисныхъ мукъ. Главная цѣль достигнута въ тотъ моментъ, когда у кассы появляется объявленіе о распродажѣ всѣхъ билетовъ. Что будетъ потомъ, послѣ этого полнаго сбора, — будетъ ли пьеса имѣть успѣхъ, продержится ли она въ репертуарѣ, объ этомъ думаютъ, да и то рѣдко, только новые артисты, еще не успѣвшіе найти въ публикѣ извѣстный кругъ поклонниковъ, а въ репертуарѣ достаточнаго количества *выигрышныхъ* ролей.

Задача выбора пьесы усложняется еще непремѣннымъ желаніемъ найти для себя *симпатичную* роль.

Ни одинъ бенефиціантъ никогда не рискнетъ взять для своего бенефиса пьесу, въ которой для него есть роль злодѣя или негодяя, какъ бы эта роль ни подходила къ средствамъ бенефиціанта. Если же бенефиціантъ и рискнетъ на такую роль въ своемъ бенефисѣ, то только тогда, если можно *истолковать* роль, — хотя бы и вопреки авторскимъ требованіямъ, — въ смыслѣ *несчастной жертвы* темперамента, среды или обстоятельствъ, но непремѣнно *жертвы*, вызывающей въ зрителяхъ, если не симпатіи, то хотя бы чувство жалости.

И въ этомъ смыслѣ бенефиціантъ постарается изъ всѣхъ силъ, нисколько не заботясь ни о правдѣ, ни объ авторѣ, ни о простомъ здравомъ смыслѣ. Частные театры, лишенные какихъ либо авторитетныхъ органовъ художественной критики, могущихъ сдерживать порывы бенефиціантовъ на *показываніе* самихъ себя во что бы то ни стало въ возможно болѣе свѣтломъ ореолѣ, представляютъ собою самое удобное поле для такихъ экспериментовъ въ подрывъ художественной сторонѣ театральнаго дѣла.

Полное отсутствіе сдерживающаго начала въ дѣлѣ частной театральной антрепризы, полная разнузданность, въ этомъ смыслѣ, бенефиціантовъ роняетъ русскій театръ, тормазитъ его развитіе, отучаетъ публику отъ театра, гдѣ она ничего кромѣ *выигрышныхъ* ролей, зачастую въ теченіе долгаго промежутка, не видитъ. Дѣйствительно же одаренные, честно относящіеся къ своему дѣлу драматурги, неспособные превратиться въ закройщиковъ-ремесленниковъ, умѣющихъ *сдѣлать* пьесу, какъ любятъ выражаться за кулисами, спеціально для того или другаго актера, иногда даже для того или другаго платья артистки, съ особымъ вкусомъ и *талантомъ* сшитаго ихъ собратомъ по оружію—модной портнихой,—такіе убѣжденные драматурги, при видѣ того, какъ закройщики драматическаго цеха ставятъ одну пьесу за другой, въ то время какъ ихъ произведенія остаются безъ всякихъ результатовъ въ архивахъ театровъ,—бросаютъ работать для сцены, предпочитая лучше совсѣмъ прекратить работу, чѣмъ отдавать свое перо на служеніе низменнымъ интересамъ.

—

Талантливая артистка театра г. Корша, г-жа Кошева, къ сожалѣнію, не явилась исключеніемъ изъ общаго правила, и выборъ ею пьесы для ея бенефиса нельзя назвать удачнымъ.

Комедія Мельяка «**Марго**»,— типичнѣйшее произведеніе бульварныхъ театровъ Парижа. Такія произведенія могутъ интересовать насъ какъ картинка жизни, намъ совершенно чуждой. Парижъ, какъ центръ образованія, культуры, передовыхъ идей вѣка полонъ захватывающаго интереса для каждаго мыслящаго зрителя. Но сфера парижскихъ кокотокъ и ихъ общество не можетъ насъ ни волновать, ни интересовать.

«Марго» могла имѣть успѣхъ на родной почвѣ, но на нашей сценѣ она всегда останется *бенефиснымъ* спектаклемъ, промелькнувшимъ *въ очередь* съ другими пьесами, появившимися только на два, много на три представленія. И ничѣмъ инымъ, какъ желаньемъ бенефиціантки покрасоваться въ *симпатичной* роли, нельзя объяснить выбора этой пьесы.

«Марго» уже шла въ Москвѣ въ 1890 г. на сценѣ театра г-жи Горевой. И тогда она не имѣла успѣха. Еще меньшій успѣхъ ждалъ ее, уже лишенную интереса новизны, на сценѣ театра г-на Корша.

Сюжетъ пьесы не сложенъ. Наивная провинціалка, дѣвушка-ребенокъ, Марго, попадаетъ на воспитаніе къ своей родственницѣ—парижской кокоткѣ, и входитъ въ ея разгульное общество. Ее ждетъ извѣстная судьба. Ребенокъ,—она многаго еще не понимаетъ, ее не успѣла еще засосать тина окружающаго ее разврата, въ ней еще сохранилось много дѣтски-наивнаго, нетронутаго чувства. На нее обращаетъ свое вниманіе одинъ изъ друзей ея родственницы—пожилой и богатый человѣкъ Буавильетъ. Онъ хочетъ спасти этого милаго ребенка, имѣя въ виду тайную цѣль сдѣлать изъ нея современемъ свою любовницу. Онъ отсылаетъ ее въ свое помѣстье, поручаетъ наблюденіе за ней добродѣтельной старушкѣ—г-жѣ Моненъ, и нанимаетъ ей учителей, желая довершить ея образованіе.

Въ помѣстьѣ Буавильета, въ должности лѣсничаго служитъ Францъ, бравый, молодой солдатъ (г. Людвиговъ). Онъ влюбляется въ Марго, но ея молодое сердце пока еще молчитъ, а если и чувствуетъ симпатію, то къ молодому племяннику Буавильета—Жоржу (г. Трубецкой), но тотъ уже женихъ, влюбленный въ свою невѣсту Валентину (г-жа Омутова).

Въ помѣстье одновременно пріѣзжаютъ Буавильетъ, Жоржъ, Валентина съ своей матерью, г-жей д'Арси (г-жа Романовская) и пріятель Буавильета, Лериданъ (г. Свѣтловъ), тоже имѣющій виды на нетронутое чувство Марго.

Буавильетъ болѣе и болѣе увлекается Марго, пріобрѣтающей общую симпатію, не исключая и Валентины и ея матери. Буавильетъ, съ цѣлью пробудить въ ней любовные инстинкты, читаетъ ей стихотворенія Мюссе, а затѣмъ, все болѣе увлекаясь ею, собирается даже жениться на ней. Лериданъ предлагаетъ Марго богатство, какъ плату за любовь. Марго, обманутая въ своихъ надеждахъ на взаимность Жоржа, отказывается отъ всѣхъ предложеній, сулящихъ ей и богатство и положеніе жены богатаго Буавильета. Она не хочетъ лжи, она не пойдетъ за него, чтобы не быть вынужденной обманывать его въ послѣдствіи. Она соглашается на предложеніе Франца и дѣлается его женой, вполнѣ довольная предстоящей жизнью честнаго труда и скромнаго довольства. Въ общемъ—и по сюжету, и по особому специфическому характеру многихъ сценъ пьесы, она скорѣе подходитъ къ типу либретто оперетки, чѣмъ представляетъ собою нѣчто похожее на жанровую комедію.

Исполнена была пьеса достаточно добросовѣстно.

Г-жѣ Кошевой удалось обрисовать ту без-

сознательную, полу-дѣтскую чистоту и наивность, которая характеризуетъ Марго. Но чего либо новаго г-жа Кошева въ эту роль не внесла. Роль слишкомъ подходила къ ея средствамъ, чтобы не удасться артисткѣ, но ту же самую г-жу Кошеву, ту же самую Марго, мы видѣли далеко не разъ на сценѣ этого театра.—Намъ очень жаль, что талантливая артистка не остановилась для своего бенефиса на такой роли, которая могла бы представить больше интереса въ смыслѣ артистической работы.

Г. Киселевскій очень красиво и тонко исполнилъ роль Буавильета и вновь заставилъ пожалѣть о томъ, что далеко не безупречное знаніе имъ роли опять помѣшало артисту высказать вполнѣ свое природное дарованіе.

Типиченъ былъ и г. Людвиговъ въ роли браваго Франца. Г. Свѣтловъ придалъ слишкомъ много грубости роли Леридана. Остальные артисты помогали ансамблю, если не считать начала перваго акта, гдѣ появляются представительницы парижскаго demi-mond'a.

Въ началѣ спектакля была поставлена прелестная пьеска Фр. Коппе, «**Искушеніе**» (La veillée) въ превосходномъ переводѣ красивыми стихами О. Н. Чюминой. Къ сожалѣнію, пьеса оказалась совсѣмъ не по силамъ ея исполнителямъ, настолько, что она уже не была повторена въ слѣдующемъ за бенефисомъ спектаклѣ.

Г-жа Мондшейнъ совсѣмъ обезличила поэтическую героиню Коппе. Въ началѣ пьесы она дошла въ своемъ стремленіи къ *опрощенію* до степени полнаго безучастія графини де Граммонъ къ страданіямъ барона Драхенфельса, врага родины, пруссака, котораго графиня взялась спасти отъ смерти, и должность сидѣлки котораго она взяла на себя какъ добровольный обѣтъ, какъ подвигъ, во имя любимаго человѣка, сражающагося за честь родной Франціи противъ ненавистныхъ пруссаковъ. Такъ же холодно и безстрастно передала г-жа Мондшейнъ и бурю въ душѣ графини, когда она узнаетъ, что ея милый убитъ, и что убійца никто другой, какъ тотъ, кого она старается спасти отъ смерти. Графиня переживаетъ страшную борьбу чувства христіанскаго милосердія съ жаждой мести и ненавистью, удовлетворить которой такъ легко,—стоитъ только не дать во время лекарства больному. Весь этотъ богатый матеріалъ роли совершенно пропалъ у исполнительницы. А когда затѣмъ, какъ бы желая наверстать свою ошибку, г-жа Мондшейнъ какъ то сразу, въ сценѣ молитвы, перешла на сильно-приподнятый мелодраматическій тонъ, превосходная пьеса талантливаго поэта вызывала чуть что не смѣхъ у зрителей.

Не лучше былъ и г. Костюковъ въ роли больного прусскаго офицера. Его гриммъ, фигура, голосъ ежеминутно напоминали публикѣ о полной непригодности этого артиста для такой роли.

Не слѣдовало вовсе ставить эту поэтическую, красивую вещь, если въ труппѣ не нашлось для нея сколько нибудь подходящихъ исполнителей.

Въ заключеніе того же спектакля шла новая комедія въ 2 дѣйствіяхъ Н. Криницкаго «**Муравейникъ**», вещь хорошо задуманная и еще лучше написанная. Выведенныя лица настолько живо, ярко и типично обрисованы, что становится жаль, что авторъ остановился на такомъ небольшомъ сюжетѣ, а не развилъ даннаго положенія взаимнаго отношенія персонажей въ большую жанровую комедію. Никольскій (г. Яковлевъ), мелкій чиновникъ, добродушнѣйшее, безвольное существо, подчинившееся и своей женѣ, и тещѣ, и сестрѣ своей жены, и своему отцу, и шелопаю брату. Онъ одинъ работаетъ изо всѣхъ силъ, всѣ окружающіе, и родня его самого, и родня его жены,—живутъ, ничего не дѣлая, на его шеѣ.—Гдѣ то у него есть богатая тетка, отъ которой онъ, вѣрнѣе его родня, ждутъ наслѣдства. Внезапно онъ получаетъ извѣстіе о томъ, что тетка умерла и что ея прахъ везутъ въ Москву. Онъ бросается на вокзалъ, передавъ срочную частную работу своему другу и сослуживцу.

Въ разсчетѣ на наслѣдство вся семья начинаетъ предъявлять каждый свои требованія. Теща требуетъ, чтобы онъ имѣніе продалъ и отправилъ ее заграницу, отецъ—чтобъ онъ имѣнія не продавалъ, а передалъ его въ его управленіе, жена, чтобы онъ ѣхалъ съ ней въ Крымъ, сестра жены, чтобы вывозилъ ее въ свѣтъ и далъ бы за ней хорошее приданое, братъ заявляетъ, что онъ не желаетъ больше учиться, а требуетъ отъ брата, чтобы онъ доставилъ ему мѣсто земскаго начальника, наконецъ, кухарка требуетъ денегъ.

Всѣ кричатъ, обвиняютъ другъ друга, пристаютъ къ несчастному Никольскому, который силится всѣхъ успокоить, обѣщая исполнить требованіе каждаго. Въ самый разгаръ суматохи является тетка, о смерти которой Никольскій получилъ извѣстіе. Старуха, зная характеръ своего племянника и положеніи его относительно его семьи, сама выдумала послать извѣстіе о своей смерти, чтобы, внезапно пріѣхавъ, дознаться хорошенько, что за люди родня ея племянника. Кухарка, только что передъ этимъ обиженная и прогнанная безъ разсчета, разсказываетъ обо всемъ, что произошло послѣ полученія телеграммы.

Старуха ловкимъ разспрашиваніемъ жены племянника убѣждается, что та плохая хозяйка, даритъ племяннику банку грибовъ изъ деревни и уѣзжаетъ.

По уходѣ старухи все мало по малу успо-

коивается. Теща и отецъ принимаются за недоконченное разматываніе шерсти, вновь начинаютъ говорить комплименты другъ другу и своему мирному житью. Николай садится снова за книги, а кухарка принимается за приготовленіе новаго обѣда взамѣнъ выброшеннаго ею въ пылу ссоры. Только Никольскій съ больной головой отъ недавняго шума и гама запирается въ своей комнатѣ,—конечно, не надолго, онъ скоро выйдетъ и потянется для него прежнее безотрадное существованіе подъяремнаго животнаго. Одна только Додо, сестра жены Никольскаго, терпитъ существенную потерю. Женихъ, котораго она такъ долго ждала, и который оказался въ лицѣ друга и сослуживца Никольскаго Волдырева,— ушелъ отъ нея навсегда. Она сама, въ виду наслѣдства, взяла назадъ, данное ему слово, а теперь, послѣ всего того, чему ему привелось быть свидѣтелемъ, онъ уже и самъ бѣжитъ безъ оглядки отъ страха попасть въ то же положеніе, въ какое попалъ его другъ.

Г. Яковлевъ въ роли Никольскаго, г. Сашинъ въ роли его отца, г. Самойловъ — его брата и г-жа Красовская въ роли старухи были безукоризненны. Г. Ильковъ также прекрасно передалъ роль Волдырева. Очень удачно исполнены были и остальныя роли: жены— г-жей Омутовой, кухарки—г-жею Кудриной, Додо—г-жей Никитиной и тещи—г-жей Медвѣдевой. Но намъ кажется, впрочемъ, что пьеса значительно бы выиграла отъ перемѣны ролей у г-жъ Кудриной и Медвѣдевой. Г-жа Кудрина была недостаточно простовата въ роли кухарки, а у г-жи Медвѣдевой не хватало голоса для роли всѣхъ перекрикивающей тещи.

Исполнена пьеса была прекрасно и съ дружнымъ ансамблемъ. Публика очень сочувственно и съ интересомъ просмотрѣла ее, а потому весьма странно, что пьесу скоро сняли съ репертуара. Впрочемъ, такіе необъяснимые случаи не рѣдкость въ этомъ театрѣ.

—

Въ свой бенефисъ, 6 ноября, г. Шмидгофъ поставилъ комедію Залевскаго **«Наши зятья»**, въ переводѣ г. Крюковскаго. Эта совсѣмъ недодѣланная, недоконченная пьеса навѣяла удручающую тоску на зрителей.

Авторъ сильно повредилъ успѣху своей пьесы, надѣливъ ее многими совершенно ненужными персонажами, притомъ лишь блѣдно намѣченными, неясными для зрителя.

Пьеса написана къ тому же очень тяжело и лишена движенія. Вдобавокъ авторъ съ какой-то особенной легкостью переходитъ въ ней отъ водевильнаго фарса къ слезливой мелодрамѣ.

Дѣйствіе происходитъ въ Варшавѣ, въ средѣ богатыхъ банкировъ, ищущихъ титулованныхъ зятьевъ, и представителей знати, ищущихъ богатыхъ невѣстъ, при помощи дамы сомнительной репутаціи г-жи Корбичъ (г-жа Бѣльская). Провинціалъ Горскій (г. Трубецкой) встрѣчаетъ у этой Корбичъ Елену Лимбургъ. Они влюбляются другъ въ друга. Но когда отецъ Елены высказываетъ предположеніе, что Горскій женится изъ-за приданаго, то послѣдній оскорбляется и уѣзжаетъ. Прощаясь съ невѣстой, онъ вновь говоритъ ей, что любитъ ее, знаетъ, что и она его любитъ, но, не смотря на то, что и отецъ ея созналъ свою ошибку— все-таки уѣзжаетъ. Исполнена пьеса была крайне вяло.

Въ заключеніе поставлена была новая шутка въ 1 д. г. Шмидгофа **«Волшебный вальсъ»**. Пьеса написана очень живо, остроумно и смотрится прекрасно, чему много помогаетъ написанная тѣмъ же авторомъ мелодичная музыка.

—

Выборъ г. Трубецкого для бенефиса, 13-го ноября, палъ на драму Зудермана **«Гибель Содома»**. Громкій успѣхъ, который сразу завоевалъ себѣ талантливый авторъ первой же своей піесой «Честь», обошедшей тотчасъ же послѣ своего появленія въ русскомъ переводѣ всѣ русскія провинціальныя сцены и которая навѣрное долго еще будетъ держаться на репертуарѣ, успѣхъ этотъ, повторяемъ, возбудилъ большой интересъ публики къ новой пьесѣ того же автора и собралъ на бенефисъ г. Трубецкого полный залъ.

Новая пьеса Зудермана написана сильно, дѣйствующія лица обрисованы ярко, типично, жизненно. Зритель видитъ ихъ передъ собою во весь ростъ, съ ихъ плотью и кровью. Дѣйствіе развивается съ захватывающимъ интересомъ.

Мы не будемъ здѣсь подробно разсказывать содержаніе новой драмы Зудермана — она извѣстна нашимъ читателямъ по переводу, напечатанному въ № 23 «Артиста». Мы напомнимъ здѣсь только, что героемъ пьесы является геніальный художникъ, запутавшійся въ сѣтяхъ женщины, настоящей представительницы того бездушнаго мірка финансовой аристократіи и плутократіи, гдѣ затоптаны въ грязь и забыты всѣ начала семейственности, добра, нравственности и чести.

Вилли Яниковъ (г. Трубецкой) является передъ нами въ первомъ же актѣ порабощеннымъ Аддой Барциновской (г-жа Журавлева), которая пользуется надъ нимъ неограниченной властью. Она желаетъ, чтобы онъ женился на ея племянницѣ Китти (г-жа Кошева), и онъ покоряется. Въ то же время, рабъ своихъ страстей, онъ губитъ Клерхенъ (г-жа Мондшейнъ), дѣвушку, выросшую въ домѣ его родителей, почти его сестру. Онъ сознаетъ весь ужасъ своего паденія, но не находитъ въ себѣ ни силъ бороться противъ той тины порока,

которая его засасываетъ, ни творческихъ силъ для продолженія своей дѣятельности художника, такъ удачно начатой картиной «Гибель Содома», сразу создавшей ему громкую славу геніальнаго художника. Вилли умираетъ отъ разрыва сердца послѣ пережитаго имъ впечатлѣнія отъ смерти Клерхенъ, утопившейся послѣ своего позора.

Въ новой своей піесѣ Зудерманъ даетъ намъ своего героя уже дошедшаго или доведеннаго другими до полнаго нравственнаго паденія. При первомъ же его появленіи зритель видитъ передъ собою жертву, уже обреченную на гибель, съ истрепанной душей, опустошеннымъ сердцемъ, больными нервами. Ему уже нѣтъ возврата и случайная или намѣренная смерть— единственный исходъ его настоящаго полубытія.

Тогда какъ въ своей «Чести» авторъ рисуетъ передъ нами постепенно, шагъ за шагомъ, весь путь, который проходитъ герой, въ своей борьбѣ съ самимъ собою и съ окружающими, — въ «Гибели Содома» авторъ выводитъ своего героя уже неспособнаго ни къ какой борьбѣ, жертвой, могущей вызвать лишь чувство сожалѣнія, чѣмъ отнимаетъ у своего героя значительную долю интереса.

Если бы авторъ расширилъ свою задачу и показалъ зрителю подробно весь тотъ путь, которымъ его геніальный Вилли дошелъ до такого удручающаго состоянія паденія, новая его піеса вдесятеро бы выиграла, не только въ интересѣ, но и въ томъ нравственномъ вліяніи, которое составляетъ конечную цѣль всякаго художественнаго произведенія.

Въ особенности тяжелое впечатлѣніе производитъ сцена, когда Крамеръ бросается на Вилли, въ послѣднемъ актѣ. Эта сцена требуетъ отъ исполнителей большого такта и чувства мѣры, и мы обращаемъ особенное вниманіе режиссеровъ и артистовъ на эту сцену, при постановкѣ пьесы въ провинціи.

Въ исполненіи на сценѣ театра г. Корша пьеса смотрится съ большимъ интересомъ. Бенефиціантъ выступилъ въ весьма отвѣтственной роли художника Вилли Яникова и видимо отнесся къ ней съ тою степенью серьезности, какой она вполнѣ заслуживаетъ.

Роль была проведена имъ очень нервно, хотя та же нервность, быть можетъ, являлась причиною и не совсѣмъ ровнаго тона въ исполненіи; впрочемъ, послѣднее обстоятельство мы всецѣло относимъ къ тому общему возбужденію, которое весьма понятно въ каждомъ бенефиціантѣ.

Изъ роли Адды Барциновской г-жа Журавлева сдѣлала все, что было въ средствахъ этой талантливой артистки; къ сожалѣнію, нельзя не замѣтить, что роль Адды не вполнѣ подходитъ къ ея амплуа.

Вполнѣ хорошими исполнителями оказались г. Вязовскій въ роли отца Яникова, г-жа Романовская — его матери и г-жа Мондшейнъ— Клерхенъ. Послѣдняя роль очень подходитъ къ характеру дарованія г-жи Мондшейнъ. Г-жѣ Кошевой наиболѣе удался первый актъ, который она провела очень жизненно и правдиво; сцены же съ драматическимъ элементомъ вышли нѣсколько блѣдно. Г. Свѣтловъ далъ весьма удачную фигуру публициста Вейса. Г. Киселевскій умно и сдержанно провелъ роль профессора Нимана. Роли Крамера г. Яковлевъ не придалъ достаточной характерности. Обстановка пьесы— тщательная. Для пятаго дѣйствія написана новая декорація.

—

Самымъ неудачнымъ изъ всѣхъ бенефисовъ послѣдняго мѣсяца, даже неудачнѣе бенефиса г. Шмидгофа—въ смыслѣ выбора пьесы—оказался бенефисъ г-жи Мондшейнъ, 19 ноября. Для своего бенефиса г-жа Мондшейнъ зачѣмъ то вытащила изъ архивной пыли уже совсѣмъ невозможную драму г. Яковлева, (да еще съ заимствованнымъ сюжетомъ), подъ названіемъ „**Суди его Богъ!**“, чѣмъ доказала крайне невысокій уровень своего художественнаго вкуса.— Тутъ даже пресловутый актерскій разсчетъ на *выигрышную* роль для бенефиса не можетъ служить объясненіемъ такого выбора, такъ какъ къ этой „драмѣ“ нѣтъ ни выигрышныхъ, ни невыигрышныхъ, — въ ней совсѣмъ нѣтъ никакихъ ролей. Ходятъ по сценѣ актеры и говорятъ прописныя истины на какомъ-то невозможно-тяжеломъ языкѣ, стараясь изобразить что то изъ манекеновъ, которыхъ авторъ желаетъ выдать за дѣйствующихъ лицъ.

Эта «драма» явленіе рѣдкое, даже на сценѣ театра г-на Корша. Такой удручающей скуки, какъ на представленіи этой пьесы, намъ давно выносить не приходилось. Ни на минуту авторъ этого произведенія не даетъ зрителю вздохнуть хоть немного: онъ усердно долбитъ его нелѣпыми положеніями, избитой моралью, пудовыми фразами, всей блѣдной немочью своего творчества.

Помѣщикъ Мироновъ (г. Киселевскій), когда-то богатый человѣкъ, но потерявшій свое состояніе въ скопинскомъ банкѣ, выдаетъ свою дочь Вѣрочку (г-жа Мондшейнъ) за барона фонъ-Фильбаха (г. Людвиговъ) въ разсчетѣ на его состояніе. Баронъ фонъ-Фильбахъ женится на Вѣрочкѣ въ свою очередь въ разсчетѣ на ея приданое; когда дѣла барона дѣлаются совсѣмъ уже плохи, онъ хочетъ продать свою жену богачу Залѣшину, но та протестуетъ и бѣжитъ отъ мужа. Въ Вѣрочку давно уже влюбленъ Костюковъ (г. Трубецкой). И Вѣрочка его любитъ, и любитъ давно. Она любила его еще, оказывается, до своей свадьбы съ барономъ, который ей *только* нравился, любила, *но сама про то ниче-*

го не знала. Этого Костюкова баронъ считаетъ помѣхой своей спекуляціи съ торговлей женой. Онъ вызываетъ его на дуэль и убиваетъ, а Вѣрочка надъ трупомъ своего возлюбленнаго сходитъ съ ума.

Говорить объ исполненіи этой пьесы рѣшительно невозможно.

Первой и главной жертвой этого неудачнаго выбора явилась сама бенефиціантка. О какомъ либо успѣхѣ въ такой роли, какъ эта Вѣрочка, да вдобавокъ въ пьесѣ, написанной такимъ убійственнымъ языкомъ, нельзя было и думать.

Между тѣмъ, именно г-жѣ Мондшейнъ надо было быть особенно внимательной къ выбору пьесы.—Она играетъ въ Москвѣ первый сезонъ. Завоевать симпатіи московской публики—дѣло не особенно легкое. Симпатіи же, существующія къ артисткѣ, пока, какъ видно, не велики, на что указываетъ на половину пустая зала въ день ея бенефиса. А такимъ выборомъ пьесы и такимъ исполненіемъ, какъ роль графини въ «Искушеніи», г-жа Мондшейнъ эти симпатіи не только не увеличитъ, но и не поддержитъ.

Изъ исполнителей одинъ только г. Людвиговъ ухитрился, и именно ухитрился, сдѣлать что-то изъ манекена-барона фонъ-Фильбаха.

—

Бенефисы г-на Вязовскаго носятъ всегда совсѣмъ особый характеръ. Въ свой бенефисъ онъ ставитъ ежегодно новую пьесу г. Мясницкаго. Въ прошломъ году онъ поставилъ смѣхотворнаго «Зайца», въ нынѣшнемъ, новый фарсъ того же автора—«Сыщикъ».

Имя автора собираетъ всегда полную залу, какъ это было и въ день бенефиса г. Вязовскаго, 30 ноября.

Публика большею частью купеческая. Г. Мясницкій любимый авторъ этой публики, способной смѣяться всякому слову въ его твореніяхъ. Каждое смѣшное положеніе въ пьесѣ вызываетъ дружный взрывъ хохота и вся пьеса проходитъ подъ сплошной, въ теченіе всего вечера, смѣхъ публики, даже въ такихъ сценахъ, которыя служатъ просто звеномъ и сами въ себѣ ничего смѣшного не заключаютъ. Настолько репутація г. Мясницкаго, какъ автора фарсовъ, вызывающихъ неудержимый смѣхъ, установилась прочно.

Г. Мясницкій и на самомъ дѣлѣ авторъ безспорно даровитый и въ наше время единственный въ этомъ жанрѣ. Жаль только, что эта талантливость тратится на пустяки. Намъ кажется, что дарованіе г. Мясницкаго дало бы ему возможность создавать несравненно болѣе серьезныя вещи въ бытовомъ жанрѣ.

Но пока мы не въ правѣ предъявлять къ автору иныхъ требованій и должны судить то, что онъ самъ захотѣлъ намъ дать. Онъ далъ фарсъ и мы должны подойти къ нему съ той мѣркой, которую допускаетъ этотъ родъ драматургіи, какъ бы мы ни смотрѣли на сущность этой отрасли драматической литературы.

Какъ фарсъ, «Сыщикъ» удовлетворяетъ всѣмъ требованіямъ, которыя мы въ правѣ предъявлять къ этого рода произведеніямъ. Онъ смѣшонъ, легко написанъ хорошимъ языкомъ, въ немъ много движенія, онъ смотрится весело, въ немъ нѣтъ ничего пошлаго и сальнаго, что такъ часто встрѣчается въ фарсахъ, наконецъ, и шаржъ допущенъ въ мѣру.

Сюжетъ «Сыщика» не сложенъ. Отставной капитанъ Долговязовъ (г. Вязовскій), начитавшись записокъ сыщика Лекока, разыскиваетъ пропавшее у его сестры, генеральши Крылатовой (г-жа Романовская), кольцо.—Кольца онъ не находитъ, постоянно попадаетъ въ просакъ и въ глупое положеніе. Вотъ и весь сюжетъ.

Въ фарсѣ вообще, въ сущности, главную роль играютъ не сюжетъ, а мелкія детали, сценки, отдѣльныя фразы. Разсказать это не представляется никакой возможности, и мы отсылаемъ читателя, желающаго познакомиться подробнѣе съ новымъ произведеніемъ г. Мясницкаго, къ декабрьской книжкѣ «Театральной Библіотеки», въ которой этотъ «Сыщикъ» напечатанъ.

Исполняется пьеса на сценѣ театра г. Корша превосходно. Для такихъ произведеній у артистовъ этого театра есть и навыкъ и, наконецъ, охота, поддерживаемая публикою, ищущей смѣха ради смѣха.

Кромѣ г. Вязовскаго въ роли капитана, очень хороши—г-жа Красовская въ роли старой няньки, г-нъ Шмидгофъ въ роли великовозрастнаго лѣнтяя-гимназиста, г-жа Кудрина—горничной Поли. Недурна и г-жа Никитина въ роли другой горничной—Груши. Роль Крылатовой ничего особеннаго собою не представляетъ, какъ и роль-студента Туберозова. Г-жа Романовская и г. Костюковъ играютъ обѣ эти роли вполнѣ добросовѣстно. Хорошенькую, бойкую роль Шуры играетъ г-жа Мартынова и, конечно, опять по своему избитому шаблону. Удивительно, какъ г-жа Мартынова остановилась въ своемъ артистическомъ развитіи своихъ природныхъ средствъ. А что природныя средства у ней есть,—это безспорно, и это скажется, когда г-жа Мартынова, въ болѣе или менѣе близкомъ будущемъ, перейдетъ на роли комическихъ старухъ.

Въ томъ же спектаклѣ была поставлена въ 1-й разъ шутка въ 1 д. г. Грессера «Иванъ да Марья». Недурно задуманная, пьеса много страдаетъ отъ длинноты и требуетъ сокращеній. Лица, выведенныя авторомъ, достаточно живы, положенія для водевиля оригинальны. Играютъ пьесу довольно плохо, вслѣдствіе недостаточнаго знанія ролей.

—

Талантливый комикъ г. Сашинъ въ свой бенефисъ, 4 декабря, поставилъ тоже фарсъ чистѣйшей воды **«Мужъ на прокатъ»** (**«Одурачили»**), переведенный съ французскаго г. Кичеевымъ.

Переводчикъ прекрасно сдѣлалъ, что не послѣдовалъ дурному примѣру и оставилъ дѣйствующихъ лицъ на ихъ родной, французской почвѣ, не стараясь перетащить ихъ въ чуждую имъ русскую жизнь.

Авторы этого фарса, Мельякъ и Жилль, рисуютъ очень веселую и бойко написанную картинку изъ жизни жуирующаго французскаго общества.

Птипро (г. Ильковъ) обѣщаетъ заплатить долги своего племянника Гастона (г. Людвиговъ), если тотъ согласится безвыѣздно прожить въ помѣстьѣ своего дяди шесть мѣсяцевъ. Птипро разсчитываетъ, что Гастонъ заинтересуется своей кузиной Андре (г-жа Никитина) и женится на ней. Гастонъ отказывается, онъ любитъ свою Бабетту (г-жа Мартынова) и не хочетъ съ ней разстаться.

Но затѣмъ онъ составляетъ планъ — и дядѣ угодить, и сохранить свою связь съ Бабеттой. Въ лицѣ Жводана (г. Сашинъ) онъ находитъ для своей Бабетты подставнаго мужа, который подъ чужимъ именемъ и поселяется вмѣстѣ съ своей *женой* вблизи помѣстья дяди Птипро, гдѣ живетъ и Гастонъ. Возлюбленная Жводана — Жозефина (г-жа Кудрина) ѣдетъ тоже вмѣстѣ съ ними подъ видомъ горничной мнимой баронессы. Жводанъ даетъ вечера, гдѣ принимаетъ всю мѣстную знать, не забывая при случаѣ продать бургундскаго или какія нибудь книги, которыхъ у него всегда много въ запасѣ.

Пьеса изобилуетъ массой пресмѣшныхъ и остроумныхъ подробностей, разсказать которыя въ короткомъ пересказѣ сюжета невозможно, и мы опять отсылаемъ читателя къ самой пьесѣ.

И эта пьеса идетъ на сценѣ театра г-на Корша прекрасно; въ особенности хороши г. Сашинъ въ роли Жводана, г. Вязовскій въ роли начальника станціи и г-жа Кудрина въ роли Жозефины.

Какъ на непростительную небрежность постановки, укажемъ на желѣзнодорожный поѣздъ, подходящій къ станціи. Раздаются свистъ паровоза и шумъ колесъ, являются пріѣхавшіе пассажиры, выходятъ на платформу пассажиры отъѣзжающіе. — Поѣздъ трогается и проходитъ мимо зрителя, но въ видѣ только одного локомотива съ тендеромъ, но совсѣмъ безъ вагоновъ. Въ довершеніе, этотъ локомотивъ везетъ рабочій, котораго видно публикѣ. Такая небрежность непростительна даже въ глухой провинціи, а не только на столичной сценѣ. Наконецъ, этой небрежности можно было легко избѣжать, не показывая публикѣ совсѣмъ никакого поѣзда, а предоставляя ей воображать, что поѣздъ проходитъ за кулисами.

Въ началѣ спектакля была сыграна переведенная съ французскаго комедія **«Книга III, глава I»**. Комедія эта вещь довольно старая и бенефиціантъ вытащилъ ее изъ архива вѣроятно въ цѣляхъ афиши, чтобы поставить на ней имена г-жи Журавлевой и г. Трубецкаго. Послѣдній недурно съигралъ роль Дюбура, а г-жѣ Журавлевой не слѣдовало бы выходить въ роли молоденькой, только что вышедшей замужъ Люси.

Въ заключеніе спектакля шла опять таки архивная древность — шутка гг. Бурдина и Павлова **«Повѣтріе»**, написанная на устарѣвшую уже теперь тему повальной эпидеміи растратъ, охватившей семью нѣкоего Дадонова и всѣхъ его друзей и знакомыхъ.

Р. С. Т.

Русское оперное Товарищество подъ управленіемъ И. П. Прянишникова.

Дѣятельность частнаго опернаго театра за послѣдній мѣсяцъ, выразилась въ постановкѣ двухъ капитальныхъ оперъ: «Тангейзера» Вагнера и «Вражьей силы» Сѣрова. Обѣ оперы требуютъ напряженія всѣхъ силъ труппы, ставя высокія требованія, какъ многочисленнымъ солистамъ, такъ и хору, оркестру и режиссеру. Выборъ «Тангейзера», надо признать во всѣхъ отношеніяхъ удачнымъ: онъ представляетъ громадный интересъ, какъ для избранной, такъ и для обыкновенной публики. Опера эта, принадлежащая къ первому періоду творчества Вагнера, также какъ и «Лоэнгринъ» и «Морякъ-Скиталецъ», по музыкѣ вполнѣ доступна современной публикѣ: въ ней есть отдѣльные законченные номера, есть легко схватываемый, красивый, мелодическій рисунокъ и широко задуманные звучные финалы. Нѣкоторые номера изъ «Тангейзера» пріобрѣли себѣ, даже среди русской публики, широкую популярность, напримѣръ, увертюра и обѣ пѣсни Вольфрама фонъ-Эшенбаха—на состязаніи пѣвцовъ и знаменитая «Вечерняя звѣзда». Исполненіе «Тангейзера» на сценѣ частной оперы въ общемъ надо назвать хорошимъ. Небольшой оркестръ Шелапутинскаго театра, подъ управленіемъ г. Прибика, весьма недурно справляется съ своей труднѣйшей задачей. Г. Прибикъ ведетъ всю оперу твердо и увѣренно, и слушатель очень часто забываетъ, что передъ нимъ небольшой по количеству и не первоклассный по составу оркестръ. Очевидно, что много знанія и труда положено на репетиціи, тѣмъ болѣе, что самихъ репетицій не могло быть слишкомъ много, такъ какъ репертуаръ частной оперы постоянно обновлялся. Вспомнимъ, что съ начала сезона Товарищество поставило четырнадцать оперъ: «Жизнь за Царя», «Аскольдову могилу», «Вражью силу», «Демона», «Евгенія Онѣгина», «Гальку», «Князя Игоря», «Каменнаго гостя», «Майскую ночь», «Аиду», «Джіоконду», «Донъ-Жуана», «Риголетто», «Тангейзера» и «Фауста». Хоры въ «Тангейзерѣ» во второмъ актѣ звучатъ безукоризненно, хоръ же странниковъ оставляетъ желать большей твердости интонаціи и красоты звука. Режиссерская часть вполнѣ безупречна. Сцена марша и слѣдующая—состязанія пѣвцовъ—смотрятся съ интересомъ. Теперь перейдемъ къ солистамъ. Заглавную роль исполняетъ г. Михайловъ. Голосъ г. Михайлова по тембру, такъ хорошо подходитъ къ роли Левка въ «Майской ночи», что уже по одному этому, можно сказать, что онъ не подойдетъ къ роли Тангейзера. Голосъ г. Михайлова чисто-русскаго характера и звучитъ лучше всего въ лирическихъ мѣстахъ, не требующихъ ни силы, ни подвижности. Второй конекъ г. Михайлова — отличная декламація. Въ первыхъ двухъ актахъ роль Тангейзера преисполнена того страстнаго лиризма, любимаго Вагнеромъ, который близко граничитъ съ настоящимъ драматизмомъ. Эти оба акта, не вполнѣ удаются г. Михайлову: менѣе всего подходитъ къ его голосовымъ средствамъ та вдохновенная пѣснь, которую онъ поетъ сначала въ гротѣ Венеры, а затѣмъ въ Вартбургѣ. Въ свою очередь, разсказъ въ послѣднемъ актѣ, г. Михайловъ передаетъ прекрасно: каждое слово слышно и всѣ фразы отдѣланы и въ музыкальномъ и въ декламаціонномъ отношеніи. Несмотря на нѣкоторые недочеты, г. Михайловъ все-таки удовлетворительно проводитъ свою роль и мы съ удовольствіемъ должны констатировать тотъ фактъ, что съ каждымъ спектаклемъ замѣченные нами недостатки постепенно сглаживаются. Надо принять во внима-

ніе и то, что г. Михайлову приходится исполнять по очереди столь разнохарактерныя партіи, какъ партіи Левка и Тангейзера. Роль Елизаветы исполняетъ г-жа Бруно и мы могли бы сдѣлать ей только одно замѣчаніе: именно—высказать желаніе большей теплоты и выразительности, особенно въ послѣднемъ актѣ. Во всѣхъ же другихъ отношеніяхъ, г-жа Бруно исполняетъ эту роль безупречно и голосъ ея звучитъ прекрасно. Въ роли Вольфрама фонъ-Эшенбаха чередуются гг. Прянишниковъ и Гончаровъ. Обоимъ пѣвцамъ она удается прекрасно и оба имѣютъ въ ней большой успѣхъ. Если г. Прянишниковъ, при прекрасной передачѣ вокальной стороны партіи, возбуждаетъ въ публикѣ горячія симпатіи тѣмъ идеальнымъ и изящнымъ типомъ рыцаря-мечтателя, который такъ хорошо соотвѣтствуетъ личности знаменитаго миннезингера, то, съ другой стороны, г. Гончаровъ, беретъ своимъ великолѣпнымъ молодымъ голосомъ и детальной отдѣлкой музыкальной партіи. Партію Ландграфа исполняли гг. Бедлевичъ и Ильяшевичъ—оба вполнѣ хорошо. Въ роли Битерольфа, сначала выступалъ г. Антоновскій, а послѣ него г. Загоскинъ. Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде исполняли гг. Серебряковъ и вновь приглашенный теноръ г. Сикачинскій. О г. Сикачинскомъ мы скажемъ нѣсколько словъ, разбирая «Вражью силу». Пѣсенку пастушка, очень мило и безупречно чисто въ смыслѣ интонаціи (она исполняется безъ аккомпанимента) поетъ г-жа Миланова. Такимъ образомъ, для всѣхъ почти партій нашлись хорошіе исполнители. Исключеніемъ является роль Венеры, которую г-жа Политова передаетъ неудовлетворительно. У г-жи Политовой большой и сильный голосъ, носящій впрочемъ отпечатокъ чего-то вымученнаго, при томъ сильно тремолирующій.

Если выборъ „Тангейзера“ по силамъ труппы Товарищества, то нельзя того же сказать о „Вражьей силѣ“. „Вражья сила“ написана очень сильно и инструментована очень густо и невыгодно для пѣвцовъ—отсюда ясно, что для ея исполненія требуются сильные голоса. А именно сильными голосами не отличаются тѣ артисты, которымъ пришлось взяться за „Вражью силу“. „Вражья сила“, какъ она идетъ на сценѣ частной оперы, слушается, за исключеніемъ немногихъ мѣстъ, не какъ опера, а какъ драма. Либретто оперы, почти цѣликомъ взятое изъ драмы „Не такъ живи, какъ хочется“ Островскаго, не теряетъ и въ музыкальной обработкѣ, своего глубокаго драматизма, благодаря ультра-реалистическому характеру музыки. По музыкѣ „Вражья сила“ многимъ ниже другихъ Сѣровскихъ оперъ. Отличаясь грубостью фактуры и отсутствіемъ разнообразія, она не обладаетъ той внѣшней красивостью, которой полны многія сцены въ „Юдифи“ и въ „Рогнѣдѣ“. Въ исполненіи Товариществомъ, драматическая сторона преобладала надъ музыкальною, и разыграна была „Вражья сила“ безукоризненно. Тѣмъ не менѣе мы воздадимъ здѣсь должное хору и оркестру: первый звучалъ отлично и игралъ въ народныхъ сценахъ хорошо; второй же, умѣряемый г. Прибикомъ, насколько возможно сгладилъ рѣзкости Сѣровской инструментовки. Замѣчательнымъ артистомъ показалъ себя г. Прянишниковъ, создавшій вполнѣ вѣрный и художественно выдержанный и проведенный типъ загулявшаго и выбившагося изъ колеи молодого купца Петра. Его сильная прочувствованная игра, законченный гриммъ и прекрасная фразировка заставляли насъ забывать, что мы не въ драмѣ, а въ оперѣ. Отмѣтимъ отдѣльныя мѣста, свидѣтельствущія о серіозной работѣ артиста. Сцены, гдѣ Груня, узнавъ, что Петръ женатъ, съ подругами издѣвается надъ нимъ, гдѣ Петръ слышитъ, что его жена была на постояломъ дворѣ, сцена, гдѣ Еремка подговариваетъ его убить жену, и весь послѣдній актъ—всѣ эти мѣста прошли у г. Прянишникова съ потрясающей силой. Г. Волгинъ—отличный Еремка. Можно назвать исполненіе Еремки г. Волгинымъ въ своемъ родѣ образцовымъ: гриммъ, костюмъ, походка, малѣйшія движенія, мимика—все вмѣстѣ даетъ законченный образъ и свидѣтельствуетъ о недюжинныхъ способностяхъ артиста. Въ роли Груни мы желали бы видѣть немного болѣе подвижную пѣвицу, чѣмъ г-жа Смирнова, особенно въ первой части этой роли, пока Груня не знаетъ, что Петръ женатъ. Вторую же часть, г-жа Смирнова провела великолѣпно. Въ этой партіи голосъ г-жи Смирновой, благодаря неблагодарной инструментовкѣ, звучитъ немного глухо. Г-жа Цвѣткова съ обычной музыкальностью исполнила труднѣйшую роль Даши. Г-жа Миланова — отличная Степанида, а г. Сикачинскій—пресимпатичный Вася. У г. Сикачинскаго несильный, но красиваго тэмбра голосъ, съ нѣкоторой склонностью къ вибраціи. Чтобы составить о немъ окончательное мнѣніе, мы должны его послушать въ какой-нибудь отвѣтственной роли. Пока скажемъ, что въ роли Васи г. Сикачинскій намъ положительно понравился. Г. Ильяшевичъ очень хорошо провелъ небольшую, но нелегкую партію Петра. Г-жа Правдина немного шаржировала въ роли Спиридоновны. Общій ансамбль великолѣпный.

Изъ прежде дававшихся оперъ „Майская ночь“ продолжаетъ дѣлать хорошіе сборы. За отъѣздомъ г. Антоновскаго, партія головы отошла къ г. Бедлевичу, который, конечно, не можетъ такъ парадировать своимъ голосомъ, какъ г. Антоновскій, но всетаки проводитъ свою роль вполнѣ хорошо. Каленика исполняетъ,

вмѣсто уѣхавшаго г. Гордѣева, г. Пушкаревъ. Гриммъ у него хорошій, но вокальная сторона слабѣе нежели у его предшественника. Были за послѣднее время и дебютанты: г-жа Епифанова выступала въ „Риголетто“, въ роли Маддалены, въ Аидѣ, въ роли Амнерисъ, въ „Фаустѣ“, въ роли Зибеля и въ „Жизни за Царя“, въ роли Вани. Во всѣхъ этихъ роляхъ г-жа Епифанова не имѣла успѣха и по своимъ плохимъ голосовымъ средствамъ, не удовлетворяла самымъ скромнымъ требованіямъ. Г-жа Негринъ-Шмидтъ, ученица г-жи Александровой-Кочетовой, съ большимъ успѣхомъ дебютировала въ оперѣ „Риголетто“ въ роли Джильды. У нея настоящее, хорошо обработанное, колоратурное сопрано, не сильное, но хорошаго, особенно въ piano, тэмбра. Арію „Caro nome“ (русскія слова „Внемля имени его“) ей пришлось повторить. Говоря о „Риголетто“, мы не можемъ не сказать нѣсколькихъ словъ о высоко художественномъ исполненіи заглавной роли г. Прянишниковымъ. Онъ создаетъ цѣльный, правдивый образъ, лишенный ходульности, которой обыкновенно отличаются воспроизведенія этой роли европейскими пѣвцами.

2 декабря состоялся бенефисъ г. Прянишникова, послужившій предлогомъ для всевозможныхъ овацій и подношеній. Этотъ бенефисъ служитъ яснымъ доказательствомъ, что московская публика сочувствуетъ частной оперѣ. Тѣмъ не менѣе сборы, за исключеніемъ „Майской ночи“ и „Тангейзера“ не таковы, чтобы упрочить положеніе симпатичной антрепризы, которая, какъ извѣстно, не пользуется никакими субсидіями и зависитъ исключительно отъ расположенія къ ней публики. Желаемъ, поэтому, г. Пряшникову еще большаго сочувствія со стороны публики къ его трудному и сложному дѣлу.

Театръ „Скоморохъ“.

Мало утѣшительнаго представилъ собою репертуаръ театра «Скоморохъ» съ 25 октября по 25 ноября. За этотъ періодъ были даны слѣдующія пьесы: «Двумужница», «Христоформъ Колумбъ», «Мамаево побоище или Дмитрій Донской», «Соколъ князя Ярослава Тверскаго или суженый на бѣломъ конѣ», «Доля-горе», «Отелло», «Воровка дѣтей», «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», «Степной Богатырь», «Жидовка или казнь огнемъ и водою», «Цыганка Аза», «Вокругъ свѣта въ 80 дней». Нѣкоторыя изъ этихъ пьесъ даны были по нѣсколько разъ. Двѣ пьесы — трагедія Шекспира «Отелло» и драма г. Салова «Степной Богатырь», были даны въ бенефисы—первая въ бенефисъ г. Вольфа, вторая—г-жи Морозовой. Слѣдовательно, постановку этихъ пьесъ надо приписывать иниціативѣ бенефиціантовъ, такъ что общее направленіе дѣятельности Товарищества отъ этого нисколько не измѣняется. Такою же случайностью, повидимому, явилась и хроника Островскаго «Димитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», поставленная какъ разъ передъ тѣмъ, когда пьеса эта должна была идти на Маломъ театрѣ и давно уже анонсировалась въ афишахъ Императорскихъ театровъ. Не знаемъ, было ли тутъ намѣреніе привлечь публику за счетъ толковъ, возбуждаемыхъ постановкой пьесы въ другомъ театрѣ, но указанное нами совпаденіе мы нашли нужнымъ отмѣтить. За исключеніемъ этихъ трехъ пьесъ, поставленныхъ по тому или другому поводу, весь остальной репертуаръ былъ лишенъ совершенно литературно-художественныхъ достоинствъ и драма «Христоформъ Колумбъ или открытіе Америки» данная тоже по случаю, явилась chef d'oeuvre'омъ среди остальныхъ пьесъ.

Выборъ мелодрамъ былъ очень неудаченъ. Ужъ если Товарищество не можетъ или не желаетъ обойтись безъ мелодрамъ, то неужели нельзя было ничего выбрать лучше, изящнѣе и даже просто сценичнѣе, чѣмъ «Воровка дѣтей» или «Жидовка»? Или — какой смыслъ имѣла постановка «Цыганки Азы»? Если Товарищество соблазнилось успѣхомъ, который выпалъ на долю пьесы съ такимъ же названіемъ, игранной въ прошломъ сезонѣ малорусскою труппою съ участіемъ г-жи Заньковецкой, то это была лишь ошибка воображенія Товарищества. Прежде всего, хотя и русская, и малорусская «Цыганка Аза», передѣланы изъ одной и той же повѣсти Крашевскаго, но разница между ними большая. Малорусская пьеса передѣлана изъ повѣсти опытною рукою г. Старицкаго, изобилуетъ эффектными и просто благодарными для исполнителей мѣстами, удачно распланирована и т. д.—словомъ, смотрится легко и не лишена художественности. Русская «Цыганка Аза» этими качествами не отличается и проходитъ неоживленно. Къ тому же сцены изъ малорус-

ской жизни, изображаемыя труппою театра «Скоморохъ» въ этой пьесѣ, не что иное, какъ самая жалкая пародія не только на живую дѣйствительность, но и на театральныя картины, которыми такъ восхищаются на малорусскихъ спектакляхъ.

Попытки ставить «обстановочныя» пьесы, какъ «Вокругъ свѣта», не могутъ на театрѣ «Скоморохъ» достигать своей цѣли, такъ какъ Товарищество не располагаетъ, повидимому, матеріальными средствами настолько, чтобы хорошо «обставлять» такія пьесы.

Намъ нѣтъ надобности распространяться о неудовлетворительности приведеннаго выше репертуара театра «Скоморохъ». Читателямъ нашего журнала хорошо знакомы наши взгляды на репертуаръ вообще и на репертуаръ народнаго театра, какимъ мы хотѣли бы видѣть театръ «Скоморохъ», въ особенности. Трудно понять, какія цѣли преслѣдуетъ Товарищество, удѣляя такъ мало мѣста въ своемъ репертуарѣ произведеніямъ лучшихъ русскихъ драматурговъ, почему, вообще, оно относится къ репертуару спустя рукава, почему не хочетъ сказать со сцены ни одного живого слова. Мы не думаемъ, чтобы тутъ была причиною надежда на хорошіе сборы при такомъ репертуарѣ. Простую небрежность или непродуманность въ данномъ случаѣ мы тоже не предполагаемъ, такъ какъ при товарищескомъ, коллективномъ веденіи дѣла всѣ заинтересованы въ его успѣхѣ. Вѣроятно, и въ Товариществѣ театра «Скоморохъ» репертуаръ назначается съ общаго рѣшенія или особою коммиссіею изъ артистовъ, и тогда странно, что они всѣ сходятся на такомъ неудачномъ выборѣ. Необходимо отмѣтить также, что сравнительно съ началомъ сезона пьесы стали, какъ будто, ставиться небрежнѣе, что отражается на срепетовкѣ.

Опера въ театрѣ «Скоморохъ» давно уже прекратила свое существованіе. Насколько извѣстно, оперное дѣло не имѣло связи съ драматическимъ, хотя Товарищество именовало себя «драматическимъ и опернымъ». Предприниматели оперныхъ спектаклей просто снимали на извѣстныхъ условіяхъ театръ у Товарищества. Успѣха матеріальнаго опера, повидимому, не имѣла и оперные спектакли, къ сожалѣнію, прекратились.

«Отелло», поставленный г. Вольфомъ въ свой бенефисъ, былъ въ общемъ разыгранъ слабо. Роль Отелло не въ средствахъ бенефиціанта. У г. Вольфа не хватаетъ драматической экспрессіи даже для менѣе сильныхъ ролей, напримѣръ, княжича въ «Чародѣйкѣ». Тѣмъ болѣе замѣтно это было въ «Отелло», гдѣ г. Вольфъ мѣста высокаго драматизма и бурной страсти отмѣчалъ главнымъ образомъ бѣганьемъ по сценѣ и криками изступленія. Страсть вообще выражается артистомъ чисто внѣшними признаками, игра его холодна. Къ тому же г. Вольфу надо еще поработать надъ своей дикціей: онъ говоритъ торопливо, сбивчиво, проглатывая иногда слова. Насколько мы ознакомились съ способностями г. Вольфа, онъ съ успѣхомъ могъ бы подвизаться на амплуа фатовъ, простаковъ, любовниковъ въ комедіи, вообще въ роляхъ, не имѣющихъ сильно-драматическихъ моментовъ. Изъ такихъ ролей мы можемъ отмѣтить у г. Вольфа, какъ болѣе или менѣе удавшіяся: Жака («Двѣ Сиротки») и Крутовертова («Степной Богатырь»). Г-жа Варинская старалась обрисовать образъ Дездемоны поэтическими чертами любви, нѣжности и невинности, и съ успѣхомъ справилась съ своей ролью. Жаль лишь, что выраженіе нѣжности переходитъ у нея часто въ плаксивость, замѣтную вообще въ ея тонѣ. Это не дисгармонируетъ съ мелодраматическими образами (напр. Луиза въ «Двухъ Сироткахъ»), но для Дездемоны такой тонъ непригоденъ, какъ и для всякаго сценическаго лица вѣрнаго художественной правдѣ. Яго, въ исполненіи г. Варравина, не выдѣлялся своими характерными чертами — ядовитой двойственностью, язвительнымъ лицемѣріемъ. Артистъ придалъ ему больше спокойствія и добродушія, чѣмъ бы слѣдовало, хотя замѣтно старался дать вѣрный образъ Яго. Но коварные злодѣи не въ амплуа г. Варравина. Ему очень удаются роли резонеровъ и характерныя, съ драматическимъ оттѣнкомъ; изъ такихъ ролей назовемъ наприм., князя въ «Чародѣйкѣ», Христофора Колумба, Князева въ «Расточителѣ», Ананія въ «Горькой Судьбинѣ». Артистъ всегда серьезно относится къ своимъ ролямъ, играетъ обдуманно, стараясь создать живой и цѣльный образъ, всегда умѣло гриммируется. Ту же общую характеристику можно повторить и о г. Львовѣ, исполнившемъ въ «Отелло» очень выдержанно небольшую роль Брабанціо. Изъ другихъ его ролей, сыгранныхъ хорошо, можно отмѣтить роли Мамырова («Чародѣйка») и бурмистра («Горькая Судьбина»). Кассіо былъ безцвѣтенъ въ исполненіи г. Тернова, хотя вообще этотъ артистъ одинъ изъ лучшихъ артистовъ въ труппѣ и могъ бы съ успѣхомъ играть роли молодыхъ любовниковъ. Въ его игрѣ есть задушевность, пылкость и простота. Лицо его выразительное, внѣшность сценична. Нѣкоторая склонность къ позированію, которая замѣчается въ г. Терновѣ, легко можетъ быть уничтожена. Изъ ролей г. Тернова наиболѣе удачными были: Чегловъ въ «Горькой Судьбинѣ» и Никандровъ въ «Степномъ Богатырѣ».

Г-жа Морозова, поставившая въ свой бенефисъ «Степного Богатыря», выступаетъ въ отвѣственныхъ роляхъ не часто и лишь по данному ей бенефису можно было судить, что она принадлежитъ къ главнымъ персонажамъ труппы. До этого намъ случилось видѣть г-жу Мо-

розову въ небольшой роли Маріанны, въ «Двухъ Сироткахъ», гдѣ она съ большимъ чувствомъ и правдивостью произноситъ свои нѣсколько фразъ въ предпослѣднемъ актѣ. Въ свой бенефисъ г-жа Морозова исполнила роль Глаши въ «Степномъ Богатырѣ» и Нины въ ком. «Откликнулось сердечко». Насколько можно судить по этимъ ролямъ, г-жа Морозова—артистка не безъ дарованія, тепло и просто передающая движенія женскаго сердца. Страдающую героиню пьесы, Валентину Петровну, изображала г-жа Бронская, появляющаяся почти въ каждомъ спектаклѣ въ роляхъ героинь. Постоянное участіе въ мелодрамахъ наложило, повидимому, свою печать на г-жу Бронскую, и при всемъ ея стараніи, она не можетъ освободиться отъ той приподнятости тона, отъ той ходульности, которыя составляютъ необходимую принадлежность мелодрамы. Такъ было и въ «Степномъ Богатырѣ». Въ началѣ роли, гдѣ Валентина Петровна не «страдаетъ», а просто живетъ, г-жа Бронская была сантиментальна, невольно придавая барышнѣ, которую она изображала, черты созданія, «не отъ міра сего». Въ третьемъ и пятомъ дѣйствіи она была правдивѣе, потому что тутъ она является уже формальной страдалицей. Мелодраматическія нотки, которыя звучатъ иногда слышнѣе, иногда глуше, г-жа Бронская вноситъ во всѣ свои роли: кума Настасья («Чародѣйка»), Изабелла, королева Кастильская, Генріетта («Сиротка»), «Цыганка Аза» и др. Поэтому сильно-драмаматическія мѣста выходятъ у г-жи Бронской окутанныя покровомъ разжиженнаго драматизма, т. е. мелодраматизма. Въ значительной степени, по нашему мнѣнію, здѣсь вина репертуара, заключеннаго въ узкія рамки. Вообще же г-жа Бронская была бы больше на мѣстѣ въ роляхъ grandes dames, grandes coquettes, для которыхъ у нея очень благодарная сценическая внѣшность, чѣмъ въ роляхъ сильно-драматическихъ. Въ роли старухи Алпатовой выступила г-жа Вознесенская, очень полезная сила въ труппѣ на роли старухъ, также какъ и г-жа Орлова, игравшая мать Крутовертова. Брата Алпатовой, Хитрова, игралъ г. Черепановъ. Его игра всегда носитъ характеръ обдуманости и серьезности. Къ шаржу онъ никогда не прибѣгаетъ, хотя его амплуа комика и даетъ много къ тому поводовъ. Никашка («Горькая Судьбина») и Минутка («Расточитель») — двѣ его выдающіяся роли изъ тѣхъ, которыя мы видѣли.

Намъ остается сказать еще о гг. Леоновѣ и Яковлевѣ, чтобы перечислить главные персонажи труппы театра «Скоморохъ». Г. Леоновъ—комикъ-буффъ и въ этомъ званіи никогда не переходитъ границъ, не прибѣгаетъ къ пошлому заигрыванію съ дурными вкусами извѣстной части публики, всегда веселъ и комиченъ. Г. Яковлевъ, по-преимуществу простакъ, отличается натуральностью исполненія, въ его игрѣ мало искусственности и много простоты. Надо еще сказать о г. Поликарповѣ, очень старательномъ и подающемъ надежды артистѣ, и г. Шумскомъ, въ числѣ своихъ выходныхъ ролей выдѣлившемъ художественными штришками незначительную роль Сотскаго въ «Горькой Судьбинѣ». Общій артистическій уровень труппы, при умѣньѣ пользоваться ея силами, вполнѣ удовлетворителенъ; жаль, что Товарищество ведетъ такой удручающе-непригодный репертуаръ.

—рц—

Общество Искусства и Литературы.

Спектакли Общества Искусства и Литературы въ текущемъ году ставятся въ новомъ помѣщеніи Охотничьяго клуба. Сцена клуба небольшая и чуть ли не уступаетъ по своимъ размѣрамъ сценѣ Нѣмецкаго клуба, на которой прежде ставились спектакли Общества. Составъ исполнителей остался почти тотъ-же, что и въ прошломъ году. Къ сожалѣнію отношеніе исполнителей къ своему дѣлу во многомъ уступаетъ прежнимъ сезонамъ. Мы, съ грустью, должны признать, что послѣдній спектакль Общества, 3-го декабря, не смотря на то, что была поставлена уже не разъ игранная тѣми же исполнителями драма Островскаго «Безприданница», во многомъ уступалъ прежнимъ спектаклямъ того же Общества, въ смыслѣ общей срепетовки, стройности исполненія и ансамбля, которыми, по справедливости, славились до сихъ поръ спектакли этого Общества.

Будетъ очень жаль, если и это симпатичное Общество превратится въ заурядный любительскій кружокъ и постепенно забудетъ о цѣляхъ искусства, замѣнивъ ихъ простымъ самоуслажденіемъ.

Что Общество обладаетъ достаточнымъ числомъ исполнителей съ далеко недюжинными сценическими способностями, доказываютъ и прежніе спектакли Общества, и исполненіе своихъ ролей нѣкоторыми участвовавшими и въ послѣднемъ спектаклѣ.

Не говоря уже о томъ, что недостатки дарованій у болѣе слабой части исполнителей

могутъ быть до извѣстной степени затушеваны хорошей срепетовкой, но и для успѣшнаго исполненія своихъ ролей болѣе даровитыми членами Общества срепетовка имѣетъ первенствующее значеніе. Невѣрный тонъ, не во время поданная реплика, лишняя пауза, незнаніе мѣстъ на сценѣ—могутъ сбить не только любителя, но и опытнаго артиста, какъ бы вѣрно онъ ни велъ самъ свою роль. Артистъ на сценѣ всегда въ зависимости отъ другихъ исполнителей.

Этого никогда не слѣдуетъ забывать Обществу, тѣмъ болѣе, что оно своими прежними спектаклями доказало свою любовь къ дѣлу и настоящее, серьезное къ нему отношеніе. Ему нужно только поддерживать то, чего оно достигло упорнымъ трудомъ. Тогда, но и только тогда, оно можетъ поддержать и свое реноме, и симпатіи публики къ своимъ спектаклямъ.

Несмотря на указанные недостатки въ подготовкѣ спектакля, нѣкоторыя роли были исполнены вполнѣ хорошо. Въ особенности хорошъ былъ г. Ѳедотовъ въ роли Карандышева, которая была проведена имъ ярко, понята вполнѣ вѣрно и отдѣлана до мелочей.

Роль Паратова игралъ г. Станиславскій. Намъ уже не разъ приходилось говорить объ этомъ исполнителѣ, обладающемъ большимъ и разнообразнымъ сценическимъ дарованіемъ. Роль Паратова вполнѣ въ средствахъ г. Станиславскаго. Его превосходная фигура, прекрасный голосъ, гримъ, твердое знаніе роли и настоящій артистическій темпераментъ и на этотъ разъ выдвинули его на первый планъ.—Мы позволимъ себѣ только сдѣлать небольшое замѣчаніе. Г. Станиславскій слишкомъ оттѣняетъ грубость Паратова. Правда, Паратовъ самъ говоритъ про себя, что онъ «живетъ съ бурлаками, и самъ бурлакъ», но не надо забывать, что это бурлачество напускное, онъ въ значительной степени кокетничаетъ своимъ бурлачествомъ. Г. Станиславскому слѣдуетъ больше оттѣнить принадлежность Паратова къ аристократическому кругу, и по рожденію, и по воспитанію, слѣдуетъ придать соотвѣтствующій характеръ его манерамъ. Въ особенности, разъ г. Станиславскій надѣваетъ въ этой роли гвардейскую фуражку. Разъ Паратовъ былъ когда нибудь гвардейцемъ, никогда никакое бурлачество не измѣнитъ его внѣшняго вида.

Г-нъ Бровкинъ и по тону, и по фигурѣ довольно близко подходилъ къ роли Вожеватова, но не придалъ ей достаточной характерности. То же можно сказать и о г-жѣ Борисовой въ роли Хариты Дмитріевны и о г-жѣ Добровой въ роли тетки Карандышева—на обѣихъ исполнительницахъ этихъ ролей особенно отразилась недостаточная срепетовка.

Г. Глаголевъ обезцвѣтилъ роль Кнурова. Въ его исполненіи этотъ важный, гордый, влюбленный въ себя, самоувѣренный дѣлецъ явился добродушнымъ старичкомъ. Къ тому же исполнитель часто спадалъ съ тона.

Г. Владимірова мы знаемъ, какъ прекраснаго исполнителя роли Никашки въ драмѣ «Горькая Судьбина» и одного изъ мужиковъ въ комедіи «Плоды просвѣщенія». Поэтому насъ крайне удивила блѣдность передачи имъ превосходной роли Робинзона. Исполнитель проглатывалъ слова, «цѣлыя фразы, дѣлалъ паузы», безучастно относился къ словамъ другихъ дѣйствующихъ лицъ, и, видимо, мало занялся отдѣлкой этой благодарной роли. Довольно типиченъ былъ г. Юринъ въ небольшой роли цыгана Ильи.

Роль Ларисы играла г-жа Устромская. Исполнительница старательно отнеслась къ своей роли, но провела ее не ровно.

Мѣстами она показала себя опытной артисткой. Сценическая внѣшность, пріятный тембръ голоса, извѣстная доля задушевности отличали ея исполненіе. Особенно ей удался монологъ въ 4-мъ дѣйствіи передъ покушеніемъ на самоубійство.—Нѣкоторый недостатокъ внутренняго драматическаго чувства заставляетъ насъ думать, что роли въ комедіяхъ болѣе въ средствахъ исполнительницы, обладающей безспорно всѣми данными для сцены.

V.

Симфоническія собранія Филармоническаго Общества.

Дирекція Филармоническаго Общества въ теченіе ноября дала два симфоническихъ собранія и экстренный концертъ съ благотворительною цѣлью. Во второмъ симфоническимъ собраніи (7 ноября) исполнялись: третья симфонія, C-moll Сенъ-Санса и три сравнительно небольшія пьесы, оркестрованныя г. Кленовскимъ: Колыбельная пѣсня „Dormez, Mignonne“ — Фоше, „Русская“ и „Трепакъ“ — Антона Рубинштейна.

Сенъ-Сансъ — композиторъ не изъ первоклассныхъ: бѣдность въ тематической изобрѣтательности, нѣкоторая сухость и холодность составляютъ слабыя стороны въ его творческомъ талантѣ. Но онъ — умный и очень образованный музыкантъ — выработалъ себѣ образцовую фактуру и всегда относился весьма серьезно къ своему дѣлу; это и поставило его, какъ симфониста, во главѣ новой французской музыкальной школы.

Какъ оперный композиторъ, Сенъ-Сансъ въ своемъ отечествѣ еще не вполнѣ признанъ; кажется, поставленная теперь вторично опера его «Самсонъ и Далила» рѣшитъ, какое мѣсто ему придется занять среди творцовъ сценической музыки нашего времени.

Симфонія его, написанная, надо полагать, въ концѣ 1886 года, или самомъ началѣ 1887 г., уже исполнялась у насъ и въ Петербургѣ, но нельзя сказать, чтобы она захватывала слушателя, а если она и имѣла у насъ въ послѣднемъ собраніи нѣкоторый внѣшній успѣхъ, то мы склонны приписать это отличному ея исполненію.

Композиція нѣсколько претенціозна въ инструментовкѣ и по своимъ гармоническимъ затѣямъ. Конечно, въ ней есть интересныя детали, напр. въ andante, которое для насъ лучшая часть композиціи.

Задуманъ планъ симфоніи очень серьезно и разработкѣ основныхъ темъ нельзя отказать въ разнообразіи и нѣкоторой ширинѣ. Впрочемъ авторъ не прочь пощеголять чисто звуковыми эффектами; онъ не довольствуется въ своей симфоніи одними оркестровыми инструментами: въ первой части въ составъ оркестра введены органъ и фортепіано, отчего музыкальное содержаніе и смыслъ композиціи ничего въ сущности не выиграли. Болѣе слабая часть симфоніи — послѣдняя, здѣсь желательно было бы болѣе благородства въ стилѣ.

Колыбельная пѣснь — Фоше, милая, но нѣсколько монотонная, мало оригинальная вещица, страдающая длиннотами. Композиціи Рубинштейна, въ русскомъ стилѣ, не лишены нѣкоторой характерности, но тоже ничего особенно изъ себя не представляютъ. Инструментованы пьесы этихъ обоихъ авторовъ вполнѣ умѣло. Публика очень сочувственно приняла послѣдній нумеръ; дирижеръ г. Шостаковскій передалъ его съ огнемъ, жаромъ и энергіей, что здѣсь главнѣйшимъ образомъ и требовалось.

Въ этомъ собраніи участвовали піанистъ Г. А. Бобинскій и, вторично, оперная и концертная пѣвица г-жа Режина Паччини.

Концертъ (C-moll)— Бетховена — исполнен-

ный г. Бобинскимъ по программѣ былъ очень хорошо переданъ какъ въ смыслѣ характера, приданнаго исполнителемъ фразировкѣ, такъ и по техническимъ особенностямъ игры. Вставная каденція (Мошелеса) отлично удалась піанисту.

Г-жа Паччини и въ этотъ вечеръ имѣла выдающійся внѣшній успѣхъ. Новаго прибавить къ тому, что было сказано объ этой пѣвицѣ, по случаю участія ея въ первомъ собраніи, почти не приходится. Въ пьесѣ чисто колоратурнаго жанра, ею исполненной, не все было передано одинаково хорошо: для начинающей артистки нѣкоторыя шероховатости въ пасажахъ и неточности въ трели простительны, также какъ и открытыя ноты въ среднемъ регистрѣ, которыя иногда слышались въ пѣніи г-жи Паччини. Но отъ «звѣзды» можно и слѣдуетъ требовать большаго. Изъ трехъ пьесъ программы (арія изъ оперы «La perle de Brésil»—Давида, варіаціи—Проха и арія царицы ночи изъ «Волшебной флейты»—Моцарта) собственно въ техническомъ отношеніи насъ болѣе удовлетворили варіаціи, которыя спѣты были увѣреннѣе, нежели арія Давида и арія Моцарта, которой недоставало точности, легкости и строгости виртуознаго стиля. Москвичи не разъ слышали въ этой послѣдней аріи г-жу Зембрихъ и покойную Вильтъ—которыя могутъ служить образцомъ идеальнаго звукового воплощенія подобнаго рода пьесъ. Прелестно исполнила г-жа Паччини почти всѣ свои нумера сверхъ программы: незнакомыя здѣсь пѣсни и, особенно, вальсъ изъ оперы «Мирейль»—Гуно. Эти вещи приходятся ей болѣе по силамъ и вполнѣ по характеру ея голосовыхъ средствъ.

Программа третьяго симфоническаго собранія (21 ноября) имѣла опять свой особый интересъ и по выбору пьесъ должна считаться безусловно удачной. Оркестромъ исполнены была сюита талантливаго, хотя и начинающаго композитора г. Калинникова, окончившаго курсъ въ прошломъ году въ здѣшнемъ филармоническомъ училищѣ, и отрывки изъ второй части «Нибелунговъ» — Вагнера: эффектнѣйшій «Полетъ валкирій» и еще болѣе чарующая по звуковой чувственной прелести сцена «Прощанія бога Вотана съ Брунгильдою», усыпленія его и появленія волшебнаго огня («Feuerzauber»).

Нечего говорить о томъ сильномъ впечатлѣніи, которое эти вагнеровскія пьесы производили на слушателей. Вокальное соло въ послѣдней сценѣ исполнилъ вѣнскій баритонъ г. Теодоръ Рейхманъ, отчего композиція еще болѣе выиграла, мощныя голосовыя средства пѣвца находили здѣсь вполнѣ цѣлесообразное примѣненіе.

Г. Рейхманъ, главный солистъ этого собранія, участвовалъ еще въ экстренномъ концертѣ и какъ здѣсь, такъ и тамъ, не могъ пожаловаться на пріемъ публики.

Прослушавъ пѣвца въ разнымъ аріяхъ (изъ «Короля Лагорскаго»—Массенэ, «Тангейзера» — Вагнера и «Ганса Гейлинга» — Маршнера) и нѣмецкихъ пѣсняхъ Шуберта, Шумана, Брамса и Рубинштейна, мы пришли къ заключенію, что имѣли дѣло съ недюжиннымъ артистомъ, къ которому, однако, слѣдуетъ приложить особую мѣрку оцѣнки.

Г. Рейхманъ пѣвецъ далеко не первой молодости и вокальныя средства его, очень могучія, красивыя и выразительныя, теперь уже ему не такъ послушны, какъ это было прежде. Этому обстоятельству нужно приписать частую склонность его къ детонировкѣ.

Г. Рейхманъ—нѣмецкій пѣвецъ; школа его земляковъ намъ не особенно симпатична. Мы привыкли болѣе къ итальянскому и французскому пѣнію, въ которомъ болѣе изящества, нежели у нѣмцевъ. Для русскаго уха также непривычны нѣкоторая ходульность во фразировкѣ этой школы и неестественность ея нюансировки. Въ послѣдней, примѣняя это къ исполненію г. Рейхмана, не всегда красивы контрасты: рядомъ съ отличнымъ forte, часто слышалось холодное, беззвучное mezza-voce, при чемъ общее исполненіе не лишено было указанной выше ходульности, а въ передачѣ пѣсень—нѣкоторой напыщенности.

Аріи изъ «Тайгейзера», помимо стильности, не доставало поэтичности въ исполненіи, а аріи Массенэ, спѣтой въ экстренномъ концертѣ, изящества,—все это говоря относительно.

Очень хорошо спѣта была арія изъ старинной, нѣсколько отжившей по фактурѣ, нѣмецкой оперы Гансъ Гейлингъ—Маршнера; здѣсь все было выражено просто и естественно, съ неподдѣльною искренностью.

Какъ толкователь пѣсенъ (Liedersänger), г. Рейхманъ, по нашему, уступаетъ нѣкоторымъ извѣстнымъ нѣмецкимъ пѣвцамъ, которыхъ намъ приходилось слышать (напр. Геншелю и Штокгаузену). У послѣднихъ не было той манерности, къ которой прибѣгалъ г. Рейхманъ и которой мы, русскіе, воспитанные въ традиціяхъ правдивости и простоты, завѣщанныхъ намъ Глинкою и Даргомыжскимъ, не сочувствуемъ. Изъ трехъ пѣсень Шумана, исполненныхъ имъ въ симфоническомъ собраніи, романсъ на прелестные гейневскія слова «Du bist wie eine Blume», былъ спѣтъ съ должною простотою, и при этомъ очень тепло. Послѣдняго качества какъ будто недоставало интерпретаціи двухъ остальныхъ пѣсней: «Ich grolle nicht», тоже на слова Гейне и «Widmung»—Рюккерта. Публикѣ наиболѣе пришлись по вкусу пѣсни Рубинштейна («Es blinkt der Thau») и Брамса («Wie bist du, Königin»), которыя переданы были съ требуемымъ чувствомъ художественной мѣры.

Судя по всему, индивидуальность артиста

болѣе подходитъ къ нѣкоторымъ вагнеровскимъ операмъ, особенно къ тѣмъ, въ которыхъ Вагнеръ отчасти и почти совсѣмъ отрѣшился отъ рутинныхъ пріемовъ, какъ въ «Мейстерзингерахъ», «Кольцѣ Нибелунговъ» и «Парзифалѣ». На нѣмецкихъ сценахъ онъ именно въ нихъ то и пользовался громаднымъ успѣхомъ и ими даже прославился. Въ образцовыхъ представленіяхъ вагнеровскихъ оперъ въ Байрейтѣ г. Рейхманъ составлялъ важное звено въ труппѣ.

Другимъ солистомъ въ этомъ симфоническомъ собраніи былъ піанистъ г. Ульяницкій; онъ исполнилъ съ несомнѣннымъ успѣхомъ концертъ Шумана, недавно слышанный нами въ безподобномъ исполненіи г-жи Познанской. Послѣдняя съумѣла его вполнѣ опоэтизировать; первый же выдѣлялъ болѣе виртуозную сторону въ своемъ исполненіи. Публика не довольствовалась исполненіемъ шумановской композиціи и г. Ульяницкій долженъ былъ на bis сыграть еще двѣ пьесы, для чего имъ избраны были часть шестой рапсодіи—Листа и одинъ изъ симфоническихъ этюдовъ—Шумана.

Композиторскій дебютъ г. Калинникова передъ нашей публикой можно также считать вполнѣ удачнымъ. Сюита его показала талантъ, вкусъ и основательное усвоеніе авторомъ теоретическихъ правилъ и разумное ихъ примѣненіе въ смыслѣ контрапункта и гармоніи. Сюита, конечно, не безъ недостатковъ: концепція не даетъ ничего новаго, темы иногда ординарны и чувствуется еще нѣкоторая дѣланность въ работѣ.

Сюита имѣла и внѣшній успѣхъ; автора вызывали нѣсколько разъ. Вызывали также и г. Шостаковскаго, дирижировавшаго ею.

Въ экстренномъ концертѣ еще участвовали піанистка А. Н. Штосъ-Петрова (изъ Кіева) и скрипачъ г. Шильскій.

Г-жа Штосъ-Петрова съ успѣхомъ исполнила первую часть концерта (d-moll) — Рубинштейна, г. Шильскій вызвалъ аплодисменты за двѣ пьесы Сенъ-Санса (Introduction et Capriccioso).

Отрадное впечатлѣніе въ концертѣ произвелъ оркестръ, подъ управленіемъ г. Шостаковскаго. Онъ состоялъ преимущественно изъ учениковъ школы при филармоническомъ Обществѣ, но игралъ стройно и съ замѣчательно тонкими нюансами. Имъ исполнены были увертюра «Коріоланъ»— Бетховена (въ которой трудныя скрипичныя фигуры особенно хорошо выдѣлялись) и прелестная сюита «Peer Gynt» — Грига, достигшая въ послѣднее время въ Москвѣ большой популярности.

С.

Концерты.

Концертъ піаниста г. Пабста (11 ноября, въ залѣ Синодальнаго училища) былъ удаченъ, не только въ художественномъ, но и въ матеріальномъ отношеніи: залъ переполненъ былъ посѣтителями.

Въ началѣ исполнено было извѣстное тріо (b-дуръ) Бетховена гг. Гржимали, фонъ-Гленомъ и концертантомъ. Оно прошло очень гладко и стройно и съ тою строгостью фразировки, которая требуется для подобнаго рода классическихъ пьесъ.

Вся остальная часть программы посвящена

была фортепіаннымъ сочиненіямъ, въ которыхъ концертантъ явилъ себя отличнымъ техникомъ, образованнымъ музыкантомъ и интереснымъ композиторомъ.

Въ программу вошли пьесы разнаго характера: тамъ, гдѣ требовались блескъ и другія виртуозныя качества игры, г. Пабстъ былъ большею частью состоятеленъ въ своей интерпретаціи, особенно, когда не злоупотреблялъ силою. Исполненіе же пьесъ романтическаго характера, гдѣ поэтичность играетъ не послѣднюю роль, насъ менѣе удовлетворяло; здѣсь не доставало вдохновенія, а иногда и искренности чувства. Программа была составлена чрезвычайно разнообразно, но преимущественно имѣла салонный характеръ. Изъ произведеній Шопена г. Пабстъ исполнилъ нѣсколько прелюдій (op. 28), изъ пьесъ Шумана: «Vogel als Prophet», «Aufschwung» и «Traumeswirren» и изъ Вагнера: увертюру къ „Тангейзеру", въ эффектномъ переложеніи Листа. Изъ композицій русскихъ авторовъ, отмѣтимъ польскій (op. 5) г. Пахульскаго, скерцо—А. С. Аренскаго и вальсъ изъ серіи пьесъ «Le bal»—Антона Рубинштейна. Капитальной пьесой программы оказалась новая сюита г. Аренскаго для двухъ фортепіанъ, которая была отлично сыграна гг. Пабстомъ и Танѣевымъ.

Сюиту составляютъ пять отдѣльныхъ нумеровъ различнаго характера съ самостоятельными темами: „Ученый", „Кокетка", „Полишинель", „Мечтатель" и „Танцовщица". Изъ этихъ частей двѣ („Полишинель" и „Танцовщица") были повторены.

Изъ пьесъ концертанта мы познакомились съ прекрасной транскрипціей „Колыбельной пѣсни" г. Чайковскаго и съ виртуозно-блестящей фантазіей („Illustrations") на мотивы изъ „Пиковой Дамы".

Г. Пабстъ уже не впервые выступаетъ съ такого рода пьесами; имъ же написаны парафразы на мотивы изъ „Демона" и „Евгенія Онѣгина", причемъ онъ держался пріемовъ и манеры Листа, самаго крупнаго автора пьесъ подобнаго рода. Для своего переложенія г. Пабстъ воспользовался почти всѣми лучшими темами оперы г. Чайковскаго, связалъ, разработалъ и противупоставилъ ихъ довольно удачно, такъ что получилась очень эффектная, хотя и сложно скомбинованная композиція. Публика принимала г. Пабста очень радушно.

Второй концертъ г-жи Познанской (17 ноября), въ малой залѣ Благороднаго собранія, привлекъ не менѣе публики, нежели первый, данный ею въ прошломъ мѣсяцѣ.

Артистка играла съ присущими ей блескомъ и силой, съ неподдѣльнымъ чувствомъ, увлекая слушателя, особенно своей поэтичной фразировкой. Впрочемъ, на этотъ разъ ею не все было одинаково ровно исполнено. Въ первыхъ пьесахъ программы (Prelude и Fugue—Мендельсона и соната, op. 101,—Бетховена), у нея не было полнаго спокойствія; движенія были нѣсколько порывисты и черезчуръ большая нервность мѣшала концертанткѣ придавать своему исполненію необходимую художественную округленность. Остальныя пьесы, напротивъ, были отлично сыграны и доставили ей заслуженное, шумное одобреніе слушателей. Съ неподдѣльною искренностью переданы были „Andante" изъ Итальянскаго концерта—Баха и „La Mandoline"—Куперена. „Campanella"—Листа и пѣснь Шуберта „Auf dem Wasser zu singen" были переданы съ большимъ виртуознымъ блескомъ. Прелестно, по выразительности, были исполнены „Moment musical"—Шуберта (as-дуръ), „Chant d'amour"—Заржицкаго и „Романсъ" Рубинштейна. Еще ею исполненъ былъ интересный полонезъ Рубинштейна, что привело публику въ восторгъ. Концертантка, въ концѣ перваго отдѣленія, очаровала слушателей исполненіемъ граціозной и мелодичной прелюдіи г. Лядова, а во второмъ отдѣленіи ею еще прибавлены были къ программѣ ноктюрнъ (c-mol)—Шопена, „Gnomenreigen" („Пляска гномовъ")—Листа, „Жаворонокъ"—Глинки-Балакирева и извѣстный Valse-caprice—г. Рубинштейна.

Концерты на электрической выставкѣ Московскаго Отдѣленія Императорскаго Русскаго Техническаго Общества подъ управленіемъ г. Буллеріана начались 25 октября и продолжались до перваго декабря. Помимо ежедневныхъ общедоступныхъ концертовъ, дано было шесть съ серьезной симфонической программой. Г. Буллеріанъ съ первыхъ же концертовъ заявилъ себя исключительно выдающимся дирижеромъ; рѣдко соединяются въ одномъ человѣкѣ всѣ необходимыя для дирижера качества въ такой мѣрѣ, какъ это мы видимъ у г. Буллеріана: чуткая, воспріимчивая натура, музыкальное образованіе, основательное знаніе всей музыкальной литературы, умѣніе подчинять себѣ оркестръ, даже такого случайнаго состава, какимъ являлся оркестръ электрической выставки,—соединяются съ поистинѣ феноменальною памятью: г. Буллеріанъ, дирижируетъ все наизустъ. Чтобы понять всю силу его памяти, вспомнимъ, что гг. Эрдманнсдерферъ, Бюловъ, Балакиревъ, славящіеся своей памятью, дирижируютъ наизустъ только *нѣкоторыми* произведеніями, имъ наиболѣе извѣстными, г. Буллеріанъ же въ нѣсколько дней выучиваетъ до мельчайшихъ деталей совершенно новыя партитуры. Примѣромъ служитъ „Арабская сюита" Н. Кочетова, которую г. Буллеріанъ изучилъ въ *три* дня. Такая память даетъ

дирижеру возможность вполнѣ отдаться управленію оркестромъ, чего не можетъ быть при необходимости ежеминутно заглядывать въ партитуру. Дирижированіе г. Буллеріана и съ внѣшней стороны красиво: онъ не отбиваетъ такты, а часто рисуетъ палочкой; но у него никогда не бываетъ такихъ каррикатурныхъ движеній какъ, напримѣръ, у Ганса фонъ-Бюлова. Затѣмъ, г. Буллеріанъ, увлекаясь самъ, увлекаетъ за собою оркестръ и всю публику. Если его сравнивать съ кѣмъ нибудь изъ извѣстныхъ Москвѣ капельмейстеровъ, то онъ ближе всѣхъ подходитъ къ Н. Г. Рубинштейну. Эрдманнсдерферской филигранной отдѣлки деталей у него нѣтъ, но есть увлеченіе и сила.

Г. Рудольфъ Буллеріанъ родился въ Берлинѣ и окончилъ свое музыкальное образованіе въ консерваторіи Штерна въ Берлинѣ (Stern's Conservatorium). Затѣмъ онъ, въ качествѣ скрипача, игралъ въ оркестрахъ Бильзе, Флиге, Гунгля, въ Эмсѣ, въ Мейнингенѣ ($1^1/_2$ года), въ Зондергаузенѣ, гдѣ онъ былъ въ то же время профессоромъ консерваторіи въ теченіе трехъ лѣтъ, въ Геттингенѣ онъ слишкомъ три года занималъ должность Musikdirector'a мѣстнаго университета. Послѣ этого онъ путешествовалъ по западной Европѣ и послѣднее время дирижировалъ концертами въ „Швейцарской долинѣ“ въ Варшавѣ. Въ настоящее время г. Буллеріанъ уже вполнѣ опытный, первоклассный дирижеръ съ громаднымъ репертуаромъ. Въ шести симфоническихъ вечерахъ на электрической выставкѣ имъ были исполнены слѣдующія пьесы: симфоніи „Im Walde“ („Въ лѣсу“) и „Lenore“ („Леонора“) Раффа, пятая (c-moll) и 8-ая (f-dur)—Бетховена, увертюры: „Ромео и Джульетта“ г. Чайковскаго, „Hebriden“ Мендельсона, интродукціи къ „Мейстерзингерамъ“ и къ „Парсифалю“ Вагнера, къ „Манфреду“ Рейнеке, увертюра „Оберонъ“ Вебера, неоконченная симфонія (H-moll) Шуберта, отрывки изъ оперы „Одиссей“ г. Грабовскаго, танцы „Малагенья“ изъ оперы „Альманзоръ“ г. Гартевельда и „Арабская сюита“ г. Кочетова. Три послѣднія пьесы, мало извѣстны московской публикѣ; поэтому скажемъ о нихъ нѣсколько словъ. Отрывокъ изъ оперетты „Одиссей“ не отличается оригинальностью, но инструментованъ пикантно. „Малагенья“ г. Гартевельда блестяще инструментована, но страдаетъ сходствомъ съ другими произведеніями, уже раньше написанными, и отсутствіемъ требуемаго, испанскаго колорита. Какъ „Одиссей“ такъ и „Малагенья“ имѣли успѣхъ: части ихъ повторялись и авторовъ вызывали.

Сочувственно также принимали сюиту г. Кочетова; автора нѣсколько разъ вызвали.

Сюита состоитъ изъ шести частей, изъ которыхъ были исполнены пять первыхъ. Она имѣетъ программный характеръ и представляетъ вполнѣ оригинальную, интересную разработку африканскихъ народныхъ мотивовъ, очень своеобразныхъ по мелодическому своему повороту и по ритму. Инструментовка очень красива, колоритна, выразительна и представляетъ не столько простое сочетаніе звуковъ, сколько—удачное по пластикѣ и яркости звуковое воспроизведеніе настроенія вызваннаго сюжетомъ.

Сюита переноситъ слушателя въ пустыню Африки, съ ея безпредѣльною ширью, видѣніями и призраками Фата-Моргана, съ ея прелестными оазисами, причемъ не забыты и народныя и бытовыя сцены (напр., арабъ-поэтъ, дервишъ, вдохновляющійся молитвою Аллаху и т. п.).

Въ качествѣ солистовъ въ концертахъ г. Буллеріана принимали участіе: г-жа Чіарлоне (арфа), гг. Гернеръ (віолончель), Ямикъ (флейта), Коукаль (гобой—замѣчательнаго тембра), Брекеръ (отличный кларнетъ), Брандтъ (труба), Борнштейнъ (тромбонъ) и Ангеръ—скрипачъ и концертмейстеръ оркестра.

Перваго декабря былъ послѣдній концертъ, программа котораго заключала въ себѣ всѣ наиболѣе нравящіеся публикѣ номера. Въ этомъ концертѣ г. Буллеріану сдѣланы были публикой сочувственныя оваціи.

Изъ серіи **общедоступныхъ симфоническихъ** концертовъ, даваемыхъ подъ управленіемъ А. П. Дюшена въ Благородномъ собраніи, состоялись въ прошломъ мѣсяцѣ два концерта (15 и 22-го). Дѣло у г. Дюшена, вообще, поставлено недурно и публики бываетъ много, такъ что большой залъ Собранія оба раза былъ полонъ. Г. Дюшенъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи большой оркестръ, составленный частью изъ любителей, частью изъ присяжныхъ артистовъ.

Оркестровая часть программы первыхъ двухъ концертовъ имѣла, до нѣкоторой степени, интересъ новизны. Дирижеру слѣдуетъ и въ будущихъ концертахъ придерживаться этого и давать, хоть одну капитальную новинку въ каждомъ концертѣ.

Въ первомъ концертѣ исполнялись пьесы Рейнеке („Отъ колыбели до могилы“) и Берліоза (увертюра „Римскій карнавалъ“), во второмъ—сюита Лахнера и увертюра къ оперѣ „Кроатка“—Дютша.

Оркестръ игралъ, въ обоихъ концертахъ, вполнѣ стройно, и у г. Дюшена нельзя отнять значительную опытность его въ дирижерскомъ дѣлѣ.

Приманку этихъ концертовъ составляютъ солисты. Въ этомъ отношеніи удаченъ былъ первый концертъ; въ немъ участвовалъ Н. Н. Фигнеръ, съ выдающимся успѣхомъ. Въ этомъ же концертѣ принималъ еще участіе віолончелистъ г. Потаповъ; чисто и выразительно имъ

сыграна была симпатичная пьеса „L'Adieu“ — Давыдова.

Во второмъ концертѣ, шумный успѣхъ имѣлъ скрипачъ г. Колаковскій: онъ исполнилъ фантазію „Appassionata“ — Вьетана и нѣсколько пьесъ на bis. Другой солистъ, г. Коншинъ (теноръ), не понравился и не обладаетъ данными, чтобы успѣшно фигурировать на концертной эстрадѣ передъ публикой. Приглашая такихъ несостоятельныхъ солистовъ г. Дюшенъ прямо роняетъ свое дѣло, а это очень жаль.

Для слѣдующаго концерта, приглашена Н. А. Фриде, бывшая артистка петербургской Маріинской сцены; потомъ однимъ вечеромъ будетъ дирижировать г. Чайковскій.

Лютеранская церковь св. Петра и Павла пріобрѣла недавно органъ, который и по величинѣ, и по красотѣ звуковъ превосходитъ всѣ инструменты этого рода, имѣющіеся въ Москвѣ. Органъ выписанъ изъ Вюртемберга отъ извѣстной фирмы Валькеръ, имѣетъ 42 отдѣльныхъ регистра и 16 комбинаціонныхъ приборовъ и обошелся въ 12000 рублей. Чтобы познакомить публику съ этимъ органомъ, перваго ноября былъ данъ концертъ, для котораго выписанъ былъ извѣстный въ Петербургѣ органистъ тамошней лютеранской церкви св. Анны — г. Виссендорфъ.

Концертъ прошелъ только отчасти удачно; органъ дѣйствительно очень хорошъ и при умѣломъ обращеніи съ регистрами, можно придавать звукамъ большое разнообразіе. Г. Виссендорфомъ исполнены были фантазія—Тепфера, двѣ фуги—Баха и Andante—Генделя.

В. В.

ПЕТЕРБУРГЪ.

Маріинскій театръ.—Частная русская опера.—„Кроатка“.—Русское Музыкальное Общество.—Г. Крушевскій.—Сюита г. Аренскаго.—Ночной смотръ г. Симона.—Г. Зауеръ.—Г-жа Познанская.—Квартетныя собранія.—Общество любителей камерной музыки.—Русскій квартетный вечеръ.—Сюита г. Глазунова.

За исключеніемъ постановки оперы-балета Н. А. Римскаго-Корсакова «Млада», оперный сезонъ продолжаетъ тянуться съ однообразіемъ, превосходящимъ даже прошлый сезонъ, вызывавшій столь справедливыя нареканія. Количество оперъ, которое и прежде было болѣе, чѣмъ скромнымъ, стало еще ограниченнѣе, да и то чуть не каждую недѣлю замѣняютъ назначенныя оперы все тѣми же, неизбѣжными и всегда готовыми на выручку, произведеніями Глинки и Рубинштейна: «Жизнью за Царя» и «Демономъ». При этомъ начало обрисовываться новое явленіе, которое прежде не замѣчалось, и которое, если окончательно укоренится, станетъ явленіемъ весьма прискорбнымъ: я говорю объ отмѣнѣ такихъ общеизвѣстныхъ оперъ, какъ, напримѣръ, «Фаустъ» и «Гугеноты», изъ-за болѣзни одного артиста, когда имѣются дублеры, могущіе всегда замѣнить назначенныхъ исполнителей, даже иногда къ выгодѣ исполняемаго. По той же причинѣ пріостановлены представленія и «Млады», которую разучивали чуть не два года. Невольно приходитъ въ голову мысль, не предполагаетъ ли дирекція перейти къ новому порядку вещей, болѣе приближающемуся къ канцелярскому строю, чѣмъ къ театральному, установивъ, что извѣстныя роли исполняются только извѣстными пѣвцами, причемъ, въ случаѣ нездоровья какого-нибудь исполнителя опредѣленной роли, никому другому пѣть таковой не разрѣшается; вмѣсто этого отмѣняется вся опера и замѣняется другой, въ которой имѣетъ право пѣть другой, въ данное время здоровый, исполнитель. Само собою разумѣется, что такой порядокъ крайне неблагопріятно отражается на дѣятельности нашей оперной сцены, не говоря уже о тѣхъ неудовольствіяхъ, которыя вызываются въ публикѣ, въ особенности, въ средѣ абонентовъ, съ которыми поступаютъ до такой степени безцеремонно, что мѣняютъ назначенные спектакли по два раза въ день. Но если настоящее такъ мало привлекательно, за то будущее, судя по распространяемымъ слухамъ, богато самыми заманчивыми обѣщаніями: говорятъ, что кромѣ объявленныхъ уже «Іоланты», и «Щелкунчика» П. И. Чайковскаго, будутъ поставлены: «Донъ-Жуанъ» Моцарта, «Сельская честь» Масканьи, возобновлена «Рогнѣда», «Джіоконда», «Эсклармонда», «Ромео и Джульетта». Поживемъ — увидимъ и услышимъ, хотя, по примѣрамъ прежнихъ лѣтъ, я, лично, отношусь весьма скептически ко всѣмъ предположеніямъ, ежегодно появляющимся въ такомъ изобиліи по отношенію къ Маріинскому театру. Но если дѣйствительно Петербургу суждено услышать «Донъ-Жуана» и «Сельскую честь», то нельзя не выразить глубока-

го сожалѣнія, что безсмертное твореніе Моцарта не было поставлено въ прошломъ году, въ память столѣтней годовщины ея геніальнаго автора, а опера Масканьи, надѣлавшая при своемъ появленіи столько шума и сразу выдвинувшая этого композитора на первый планъ, будетъ дана у насъ лишь послѣ того, какъ она облетѣла не только главные города всего міра, но и самыя второстепенныя сцены.

Мнѣ остается сказать нѣсколько словъ о новомъ пріобрѣтеніи, сдѣланномъ нашей оперой въ лицѣ г. Медвѣдева. Голосъ у него красивый, немного напоминающій голосъ бывшаго тенора русской оперы г. Орлова, но гораздо меньшій по силѣ, объему и красотѣ; звукъ не всегда дается пѣвцу легко и не всегда ровенъ; разница особенно чувствительна между пѣніемъ полнымъ голосомъ и въ полголоса, когда получается впечатлѣніе совершенно другого голоса, звучащаго, впрочемъ, лучше. Поетъ г. Медвѣдевъ удовлетворительно, а играетъ мѣстами даже очень хорошо. Въ общемъ—это полезная сила въ нашей труппѣ, если только и г. Медвѣдеву не будетъ отведено ограниченное поле дѣятельности, по примѣру другихъ артистовъ.

Частная русская опера, подвизающаяся въ театрѣ *Панаева*, успѣла уже перещеголять нашу казенную сцену своею дѣятельностію, не смотря на свои, конечно, гораздо болѣе ограниченныя средства. За «Рогнѣдой», продолжающей дѣлать хорошіе сборы, послѣдовала постановка «Кроатки», этой полузабытой оперы талантливаго О. Дютша. Написанная, кажется, лѣтъ тридцать тому назадъ, «Кроатка» сочинена по существовавшему въ то время шаблону, съ выходными аріями, дуетами, ансамблями и прочими принадлежностями большой оперы. Но почти всюду чувствуется недюжинное дарованіе покойнаго композитора и большое умѣніе, въ соединеніи съ основательнымъ знаніемъ музыки. Не малый интересъ представляетъ національный колоритъ, примѣненный мѣстами авторомъ, причемъ самый выборъ народныхъ темъ дѣлаетъ ему большую честь. Впослѣдствіи нѣкоторыя изъ нихъ вошли въ Листовскія рапсодіи и, благодаря этому, получили всемірную извѣстность. Если прибавить къ этому въ высшей степени благодарную для пѣвцовъ музыку, то становится совершенно непонятнымъ, почему «Кроатка» находится въ забросѣ. Плохой и неумѣло скомпанованный сюжетъ не можетъ считаться причиной, такъ какъ не одна «Кроатка» этимъ страдаетъ. Какъ примѣръ того невозможнаго языка, которымъ написано либретто, приведу здѣсь на выдержку слѣдующее мѣсто: Илія, дочь венгерскаго магната, чуть свѣтъ отправляется на охоту; Георгій, капитанъ кроатовъ, влюбленный въ нее, заступаетъ ей дорогу и молитъ о взаимности; вотъ конецъ ихъ разговора:

Георгій. Вотъ улетите (т.-е. на охоту) вы вновь отъ насъ.

Илія. Да вы хотите? Возьму я васъ.

Георгій. Меня?

Илія. Свободно!

Георгій. Туда?

Илія. Ну да!

Горгій. Восторгъ!

Илія. Угодно? Ружье сюда!

Такихъ перловъ много въ либретто, которое, конечно, подлежало бы коренной переработкѣ, въ случаѣ постановки этой оперы на большой сценѣ. Исполненіе, на этотъ разъ, было весьма посредственное и значительно уступало исполненію «Рогнѣды». Заглавная роль совершенно пропала въ рукахъ начинающей пѣвицы съ недостаточнымъ голосомъ и весьма малою музыкальностію, вслѣдствіе чего даже получившая такую большую извѣстность арія „Что жизнь для насъ“ прошла незамѣченною. Недостатками исполненія слѣдуетъ объяснить слабый успѣхъ «Кроатки», которая, лѣтъ одиннадцать тому назадъ, при постановкѣ ея С.-Петербургскимъ Музыкально-Драматическимъ Кружкомъ любителей, была такъ сочувственно принята публикой. Надо, впрочемъ, сказать правду, что исполненіе Кружка во всѣхъ отношеніяхъ стояло много выше теперешняго.

Широковѣщательная реклама задолго приготовила Петербургъ къ появленію новой знаменитости—тенора Массимо Массими. Этого было достаточно для того, чтобы наполнить Панаевскій театръ въ день дебюта г. Массими въ роли Рауля, въ Гугенотахъ. Весьма понятно, что всѣ ждали большого и хорошаго голоса отъ пѣвца, выступающаго впервые въ такой трудной и отвѣтственной партіи, требующей, кромѣ того, еще и хорошей игры. Вышло же совсѣмъ иное: героиней вечера оказалась другая дебютантка—г-жа Груичъ, исполнявшая партію Валентины и завоевавшая себѣ къ концу оперы единодушныя симпатіи присутствующихъ, какъ своимъ прекраснымъ голосомъ и его обработкой, такъ и тою старательностью, съ которою артистка отнеслась къ своей роли. Что же касается г-на Массими, то про него можно лишь сказать, что онъ благополучно пропѣлъ свою партію до конца, дѣлая громадные купюры и съ большою осторожностію обходя всѣ подводные камни, которыми такъ богата партія Рауля; голосъ у г. Массими небольшой, не сильный, съ недурнымъ фальцетомъ; поетъ онъ прилично, знаетъ, когда онъ можетъ положиться на свой голосъ и когда нѣтъ; въ послѣднемъ случаѣ, сначала осторожно пробуетъ ноту и потомъ уже даетъ ее насколько позволяютъ силы. Очевидно, что г. Массими не мало учился, хотя это ученіе, повидимому, ограничилось одною обработкою голоса, такъ какъ музыкальная сторона исполненія весьма посредственна, причемъ артистъ

не твердъ даже въ ритмѣ. Игра совершенно отсутствуетъ и ограничивается банальнымъ поднятіемъ рукъ, да и то только во время пѣнія; когда же пѣвецъ молчитъ, онъ неподвижно стоитъ на мѣстѣ, съ невыразимой грустью смотря въ землю.

Я писалъ уже о тѣхъ существенныхъ перемѣнахъ, которыя произошли въ составѣ симфоническихъ собраній **Русскаго Музыкальнаго Общества**, которыя даются снова при участіи оркестра русской оперы и подъ управленіемъ Э. А. Крушевскаго, заявившаго себя съ такой выгодной стороны въ прошедшемъ году, при постановкѣ «Эсклармонды». Поэтому я могу прямо обратиться къ вопросу, насколько эти перемѣны благопріятно отразились на этихъ собраніяхъ? Отвѣтъ, по моему мнѣнію, можетъ быть только одинъ, а именно, что собранія выиграли во всѣхъ отношеніяхъ. О превосходныхъ качествахъ русскаго опернаго оркестра распространяться нечего, такъ какъ они слишкомъ извѣстны; переходя поэтому къ новому капельмейстеру, замѣнившему г. Ауера, скажу, что г. Крушевскій значительно превосходитъ своего предшественника, не только знаніемъ дѣла и необходимымъ для дирижера спокойствіемъ, но и музыкальностію исполненія. Грубые эффекты, къ которымъ такъ часто прибѣгалъ г. Ауеръ, исчезли; появилось простое forte, отсутствовавшее въ прежнихъ концертахъ, въ которыхъ оркестръ игралъ либо piano, либо fortissimo; темпы теперь несравненно правильнѣе, при повтореніяхъ же всегда одинаковые, тогда какъ г. Ауеръ въ этомъ отношеніи грѣшилъ даже болѣе, чѣмъ можно допустить. Прибавьте къ этому увѣренность и полное самообладаніе, столь цѣнныя качества въ такомъ молодомъ капельмейстерѣ, какъ г. Крушевскій, и возрастающій успѣхъ его объяснится самъ собой. Еще въ прошломъ сезонѣ я имѣлъ случай писать, что манера г. Крушевскаго дирижировать поразительно напоминаетъ манеру г. Направника; этимъ, быть можетъ, слѣдуетъ объяснить впечатлѣніе нѣкоторой вялости, получаемое иногда при слушаніи симфоническихъ концертовъ, когда вниманіе по неволѣ сосредоточивается на капельмейстерѣ, тогда какъ въ театрѣ послѣдній отодвигается какъ бы на второй планъ, уступая мѣсто сценѣ. Но если даже и желать нѣсколько большей жизни въ исполняемомъ, то тѣмъ не менѣе нельзя не привѣтствовать отъ души появленія такого талантливаго дирижира, какъ г. Крушевскій, только что начинающаго, къ тому же, свою карьеру.

Составъ исполняемаго въ текущемъ сезонѣ такъ же выгодно отличается отъ того, что приходилось слушать въ прошломъ. Въ бывшихъ уже четырехъ собраніяхъ было исполнено: Легенда о святой Елисаветѣ—Листа, вторая симфонія Бетховена, сюита ре-мажоръ І. С. Баха, танцы изъ „Армиды"—Глюка, увертюра, скерцо и финалъ Шумана, его же фортепіанный концертъ, такой же концертъ Сенъ Санса (четвертый въ до-миноръ), и Вебера, скрипичный концертъ Лало (второй—испанскій, посвященный Саразате), концертъ для арфы—Обертюра и 1-й концертъ для віолончели—Давыдова; кромѣ этого послѣдняго, исполнено изъ русскихъ произведеній: увертюра къ „Антонію и Клеопатрѣ"—А. Г. Рубинштейна, увертюра къ „Гамлету"—П. И. Чайковскаго, 2-ая симфонія Бородина, сюита, соч. 7, А. Аренскаго и Ночной смотръ—А. Симона, при чемъ послѣднія двѣ вещи въ первый разъ, почему я и позволю себѣ остановиться на нихъ немного подробнѣе. Сюита г. Аренскаго состоитъ изъ пяти частей: первая—семь варіацій на русскую тему, сдѣланныхъ съ большимъ техническимъ мастерствомъ, которое, однако, не въ состояніи придать красоты неудачно выбранной темѣ; прелестна вторая часть: Air de danse, въ которой двухдольный размѣръ чередуется съ трехдольнымъ, ни мало не вліяя на характеръ нѣжнаго плясового движенія этого номера; скерцо красиво сдѣлано, но не представляетъ собою ничего особеннаго, тогда какъ четвертая часть: Basso ostinato едвали не самая интересная во всей сюитѣ; при размѣрѣ въ $^3/_4$, тема басовъ, постоянно повторяющаяся, идетъ въ $^6/_4$, вслѣдствіе чего, при всякомъ ея новомъ появленіи, она получаетъ совершенно другую окраску; финалъ, съ неизбѣжнымъ трепакомъ, отличается отъ другихъ подобныхъ финаловъ очень выгодно тѣмъ, что въ немъ трепакъ не выведенъ въ его грубой формѣ; кромѣ того чрезвычайно интересна обработка темы, которую авторъ даетъ въ нѣсколькихъ разнообразныхъ видахъ. Въ общемъ сюита г. Аренскаго—талантливая и въ высшей степени интересная вещь, о которой нельзя не пожалѣть, что она была исполнена лишь черезъ шесть лѣтъ послѣ того, какъ она написана.

Ночной смотръ—г. Симона представляетъ явленіе совсѣмъ иного рода: это—програмная музыка въ полномъ смыслѣ этого слова; въ афишѣ сказано, что авторъ писалъ свое сочиненіе на балладу Жуковскаго; слушая это произведеніе, становится очевиднымъ, что г. Симонъ задался цѣлію изобразить звуками каждый стихъ, чуть не каждое слово Жуковскаго; результатомъ явилась растянутость и, если можно такъ выразиться, разношерстность самаго произведенія, въ ущербъ основной, недурно разработанной мысли, не говоря уже о вызывающемъ невольную улыбку эпизодѣ, когда совершенно неожиданно появляется тема «Славы», долженствующая изобразить, какъ гренадеры «встаютъ изъ подъ русскихъ снѣговъ». Всего удачнѣе вышло появленіе Наполеона передъ фронтомъ хотя тутъ примѣнено такое fortis-

simo, которое врядъ ли соотвѣтствуетъ ночному видѣнію.

Переходя къ исполнителямъ, укажу прежде всего на ту добросовѣстность, съ которою артисты нашей оперы г-жи Сонки и Каменская и гг. Яковлевъ и Серебряковъ отнеслись къ далеко неблагодарной для пѣвцовъ задачѣ при исполненіи легенды о Святой Елисаветѣ—Листа. Большое впечатлѣніе произвела г-жа Фриде, не столько исполненіемъ аріи Орфея, изъ оперы того же имени—Глюка, «Потерялъ я Эвридику», сколько превосходной передачей цѣлаго ряда романсовъ въ четвертомъ симфоническомъ собраніи. Относительно скрипача г. Вальтера, я ничего не имѣю прибавить къ сказанному о немъ, когда онъ въ прошедшемъ сезонѣ игралъ въ одномъ изъ русскихъ симфоническихъ концертовъ; сдѣланный же имъ выборъ концерта Лало, спеціально написаннаго для Саразате, отозвался еще болѣе невыгодно на исполнителѣ, у котораго нѣтъ ни того звука, ни того техническаго совершенства, какъ у знаменитаго испанца, безъ которыхъ произведенія въ родѣ концерта Лало, совершенно теряютъ свой смыслъ. Вполнѣ противоположное дала г-жа Кюне, наша выдающаяся молодая арфистка: большой, хотя немного острый звукъ и замѣчательно выработанная техника не могли придать жизни безцвѣтному концертино Обертюра, значащемуся 175 мъ (!!) сочиненіемъ плодовитаго автора, которому однако не мѣсто въ симфоническихъ собраніяхъ. Игравшій въ тотъ же вечеръ г. Вержбиловичъ, какъ всегда, очаровалъ всю залу дивнымъ звукомъ своей превосходной віолончели и удивительною густотою и теплотою своего тона; тѣмъ не менѣе мнѣ показалось, что сила звука какъ будто бы стала не такою мощною, какъ была прежде. Изъ піанистовъ пока выступили г-жа Познанская и г. Зауеръ, которому, безъ сомнѣнія, принадлежитъ пальма первенства. Особенно превосходно онъ съигралъ Concertstück Вебера, изумивъ всѣхъ своею техникою; для примѣра укажу на то, что написанные glissando гаммы онъ играетъ не glissando, а какъ обыкновенно, всѣми пальцами, не смотря на неимовѣрно быстрый темпъ. Не слѣдуетъ только, по моему мнѣнію, играть на роялѣ, и притомъ громко, въ тѣхъ мѣстахъ, въ которыхъ это не указано авторомъ и которыя предоставлены одному оркестру. Затѣмъ еще одно маленькое замѣчаніе: при безконечныхъ требованіяхъ повтореній не слѣдовало бы артисту, безъ особо выраженнаго на то желанія публики, исполнять пьесы, которыя онъ игралъ въ прошлый свой пріѣздъ и притомъ всякій разъ. Какъ бы хорошо онѣ ни исполнялись, но это невольно наводитъ на мысль о небогатствѣ репертуара, чего не должно быть у такого выдающагося піаниста, какъ г. Зауеръ. Къ вящему удивленію, тѣ же пьесы вошли и въ программы собственныхъ его концертовъ, данныхъ имъ съ громаднымъ успѣхомъ. Мнѣ остается сказать о г-жѣ Познанской, выступившей, послѣ годового промежутка, съ концертомъ Шумана. Не нахожу, чтобы ея игра произвела сильное впечатлѣніе; мнѣ кажется, что такія вещи требуютъ болѣе зрѣлаго пониманія и исполненія, которыя даются годами и, быть можетъ, со временемъ станутъ достояніемъ артистки; еще болѣе меня утвердило въ этомъ мнѣніи исполненіе Карнавала – Шумана въ собственномъ концертѣ симпатичной артистки; вниманіе обращено на форму, на внѣшность, къ чему прибавляется желаніе подражать неподражаемой игрѣ А. Г. Рубинштейна, доводящее до слишкомъ быстрыхъ темповъ и другихъ отступленій отъ указаній автора: но если, при геніальномъ исполненіи А. Г. Рубинштейна и при глубокомъ его пониманіи души каждаго произведенія, такія вольности забываются, а часто служатъ лишь къ большей рельефности воспроизводимаго, то въ игрѣ г-жи Познанской онѣ остаются внѣшними пріемами, которые не достигаютъ цѣли. Остальная программа концерта состояла изъ общеизвѣстныхъ вещей, за исключеніемъ варіацій Падеревскаго, не представляющихъ, впрочемъ, никакого интереса въ музыкальномъ отношеніи, хотя онѣ были съиграны артисткой превосходно, чего нельзя сказать, напримѣръ, о Capriccio Листа, оставлявшей желать лучшаго въ техническомъ отношеніи. Вообще же чувствовалось мало разницы сравнительно съ прошлымъ годомъ, о чемъ нельзя не пожалѣть въ виду безспорной талантливости г жи Познанской. Всего лучше она съиграла, вмѣстѣ съ г. Ауеромъ, ля-минорную сонату для фортепіано и скрипки А. Г. Рубинштейна, входившую въ программу **третьяго квартетнаго собранія**, которая, не отличаясь глубиною мыслей, дала артисткѣ полную возможность развернуть свои силы. Этотъ квартетный вечеръ начался квартетомъ въ соль-мажоръ, соч. 18, Бетховена, прекрасно исполненнымъ, въ особенности скерцо, которое пришлось повторить. Объ исполненіи же квартета въ ля-мажоръ Шумана, которымъ закончился вечеръ, я предпочитаю умолчать, такъ какъ давно не слыхалъ такого нестройнаго исполненія.

Квартетныя собранія, устроенныя подъ покровительствомъ дирекціи „**Русскаго Музыкальнаго Общества**“ въ залѣ консерваторіи, представляютъ собою весьма отрадное явленіе, такъ какъ даютъ возможность молодымъ силамъ выступить самостоятельно на такомъ серьезномъ поприщѣ. Составъ квартета слѣдующій: гг. Крюгеръ, Каменскій, Коргуевъ и Бзуль. Изъ нихъ первый играетъ вторую скрипку въ квартетѣ Музыкальнаго Общества, а послѣдніе двое иногда принимаютъ участіе въ квинтетахъ, играя вторые голоса. Не задаваясь чрезвычайными задачами, квартетисты составили довольно интересную программу изъ хорошо извѣстныхъ произведе-

ній. Въ бывшихъ двухъ собраніяхъ исполнены квартеты Гайдна, соч. 76, № 2, Бетховена, соч. 18, № 5, Моцарта—въ ре-миноръ (написанный будто бы, по словамъ жены Моцарта, во время разрѣшенія ея отъ бремени, чѣмъ, можетъ быть, отчасти и объясняется слишкомъ дѣтскій его характеръ), и Мендельсона соч. 12, затѣмъ ре-мажорное фортепіанное тріо Бетховена и соль-мажорная соната для фортепіано и скрипки А. Г. Рубинштейна. Играютъ квартетисты чрезвычайно добросовѣстно и старательно, а такъ какъ силы подобраны равныя, то и впечатлѣніе получается вполнѣ благопріятное. Фортепіанную партію въ тріо Бетховена довольно безцвѣтно провела г-жа Кускова; въ сонатѣ же г. Рубинштейна участвовалъ профессоръ здѣшней консерваторіи г. Вейсъ, о которомъ я уже имѣлъ случай говорить при первомъ его появленіи въ прошедшемъ сезонѣ. Въ данномъ случаѣ г. Вейсъ игралъ, очевидно, съ цѣлью показать, какъ не слѣдуетъ играть вообще, а камерную музыку въ особенности, такъ какъ совершенно безъ толку, изъ всѣхъ силъ колотилъ по инструменту, не только заглушая скрипку г-на Крюгера мѣстами совершенно, но производя тягостное впечатлѣніе на уши слушателей. Можно себѣ представить, какіе ученики выйдутъ изъ класса такого профессора!

Общество любителей камерной музыки дало пока только одинъ вечеръ, на которомъ обычный превосходный квартетъ, состоящій изъ гг. Гильдебрандта, Гельбке, Альбрехта и Вержбиловича, съ присоединеніемъ г. Гейне, съ удивительною стройностію и музыкальностію исполнилъ два квинтета: Свендсена—въ до-мажоръ и Брамса—въ до миноръ, причемъ послѣдній былъ сыгранъ много лучше, чѣмъ оба раза въ собраніяхъ Музыкальнаго Общества. Кромѣ того, гг. Гильдебрандтъ и Кюндингеръ исполнили сонату Рубинштейна, ту самую, которую за нѣсколько дней передъ тѣмъ играли г-жа Познанская и г. Ауэръ; если виртуозная сторона исполненія безспорно была лучше у послѣднихъ, то въ музыкальномъ отношеніи слѣдуетъ пальму первенства отдать первымъ.

Въ томъ же составѣ участвующихъ состоялся **русскій квартетный вечеръ**, въ которомъ, при самомъ небольшомъ числѣ собравшейся публики, были исполнены въ первый разъ два квартета А. Копылова въ соль-мажоръ, Н. Соколова въ ла-мажоръ и сюита А. Глазунова въ до-мажоръ. Квартетъ г. Копылова, не отличаясь особенными качествами, тѣмъ не менѣе не лишенъ интереса, хотя онъ значительно выигралъ бы при лучшей инструментовкѣ. Послѣдняя много совершеннѣе у г. Соколова, квартетъ котораго, однако, грѣшитъ слишкомъ большимъ размахомъ формъ, не укладывающихся въ рамку четырехъ-струнныхъ инструментовъ. За то сюита г. Глазунова—вещь выдающаяся, въ особенности скерцо, которое заразительною веселостію неотразимо дѣйствуетъ на слушателя. Orientale—съ совершенно новымъ характеромъ татарскаго лада, удивительной красоты, и изящный вальсъ, которымъ кончается сюита. Остальныя двѣ части, интродукція съ фугой и тема съ варіаціями, впрочемъ, также полны интереса. Это произведеніе г. Глазунова составляетъ шагъ впередъ по той дорогѣ, на которую онъ вступилъ своимъ славянскимъ квартетомъ и симфонической поэмой «Весна идетъ». Какъ въ этихъ вещахъ, такъ и въ послѣдней сюитѣ слышится біеніе иного пульса, чѣмъ прежде, чувствуется стремленіе къ изящной красотѣ, словомъ, къ тому, что составляетъ самую суть музыки. Отъ всей души можно пожелать г. Глазунову идти дальше по этому пути, и тогда, при его мастерскомъ обладаніи всѣми музыкальными формами, онъ станетъ на ряду съ нашими лучшими композиторами.

Лель.

Русскіе драматическіе спектакли въ ноябрѣ мѣсяцѣ. — „Жертва“, г. Шпажинскаго. — „День въ Петербургѣ“, г. Чайковскаго.—Фонъ-Визинскій юбилей.—Два слова объ обстановкѣ.

сли *Жертва* г. Шпажинскаго имѣла сомнительный успѣхъ въ Москвѣ, то успѣхъ Петербургскій былъ тоже не изъ крупныхъ. Пять актовъ прошли вяло и томительно. Вообще, зачѣмъ нужно было пять дѣйствій автору, когда фабула свободно укладывается въ четыре или три—неизвѣстно.

Изъ исполнителей на первый планъ слѣдуетъ поставить г-жу Савину, на долю которой досталось изобразить горбатую Фросю. Остальныя роли игрались несравненно слабѣе. Валентину играла г-жа Мичурина, Митрофана—

г. Дольскій, Захара Ракитина—г. Варламовъ, Судьбищева—г. Далматовъ, Антонину Ракитину—г-жа Дюжикова.

—

23 ноября, въ бенефисъ г-жи Жулевой, дали въ первый разъ новую комедію М. П. Чайковскаго «*День въ Петербургѣ*». Это не комедія интриги, а просто «Сцены столичной жизни» въ трехъ дѣйствіяхъ, съ живыми намеками на дѣйствительность. Содержаніе пьесы заключается въ слѣдующемъ:

Князь Волховской пріѣзжаетъ въ Петербургъ изъ деревни хлопотать о чемъ то (о чемъ—неизвѣстно) по дѣлу четырехъ тысячъ крестьянъ. Волховской—земскій начальникъ. Онъ пріѣзжаетъ къ своему товарищу по училищу барону Гавріилу Фондергаузену, и спрашиваетъ его совѣта, къ кому обратиться для исполненія просьбы. Баронъ никакого дѣльнаго совѣта ему не даетъ. Тогда онъ ѣдетъ поздравить съ ангеломъ графиню Кумирцеву—его тетку, въ надеждѣ встрѣтить тамъ рядъ высокопоставленныхъ лицъ. Дѣйствительно, передъ нимъ дефилируетъ цѣлый рядъ салонныхъ завсегдатаевъ: и Наталья Волынцева, и князь Татариновъ, и братья Куроѣдовы, и Нелли Латашева, и графиня Дина Воротынская, и княгиня Близорукова, и Павка Близоруковъ, и Петрикъ Благово,—и множество другихъ. Но ни отъ кого князь Волховской ничего добиться не можетъ. Вечеромъ онъ ѣдетъ на балъ къ Благолѣповымъ, и тамъ, случайно встрѣтившись съ княземъ Калязинскимъ, устраиваетъ свое дѣло.—Вотъ и вся фабула комедіи.

Съ этой фабулой переплетена интрига, рѣшительно отступающая на второй планъ. Баронъ Гавріилъ Фондергаузенъ въ связи съ графиней Диной Воротынской. Она ему надоѣла, и онъ влюбленъ въ княжну Калязинскую. Но Калязинская ему не сочувствуетъ, и на предложеніе отвѣчаетъ отказомъ.—Тогда баронъ возвращается къ графинѣ Динѣ, которая была глубоко потрясена мыслью, что потеряетъ его.

Въ пьесѣ характеровъ и красокъ странно было бы искать интригу и запутанную фабулу: этого не хотѣлъ, къ этому не стремился авторъ. Но за то имъ обнаружено безспорное знаніе высшаго петербургскаго свѣта. Но съ своей сатирой г. Чайковскій подходитъ такъ осторожно къ героямъ «Петербургскаго дня». Пустота свѣтскихъ раутовъ и салоновъ, стремленіе къ новымъ путямъ къ всевозможнымъ «Пристанямъ спасенія», буддизмъ и спиритизмъ—все это очерчено достаточно жизненно, но какъ то робко, безъ должнаго, смѣлаго, свободнаго размаха сатиры.

Причина неуспѣха пьесы кроется главнѣйшимъ образомъ въ томъ, что послѣдній, третій актъ, написанъ слабѣе первыхъ. Въ немъ нѣтъ достаточно дѣйствія,—общія мѣста въ разговорѣ, длинноты и повторенія утомляютъ зрителя. Вдобавокъ постановка третьяго акта тоже менѣе удачна, чѣмъ первыхъ двухъ,—что тоже въ значительной мѣрѣ расхолодило публику.

Герой пьесы, земскій начальникъ Волховской, играетъ роль Чацкаго, среди beau-monde'a. Это, очевидно, одна изъ тѣхъ новыхъ порывистыхъ натуръ, которыя должны знаменовать людей будущаго. Но и князь Сергѣй не возбуждаетъ сочувствія зрителя,—такъ какъ принципъ его дѣйствій опирается на родственныя связи. Успѣхъ его въ дѣлѣ—простая случайность—встрѣча на балу съ княземъ Калязинскимъ, а не слѣдствіе его борьбы и побѣды.—Можно смѣло утверждать, что Волховской—самая неудачная фигура всей комедіи—это какое-то абстрактное воплощеніе добродѣтелей, съ отсутствіемъ въ то же время чего-бы то ни было живаго, искренняго, современнаго. Служа центральной фигурой по замыслу автора, князь Сергѣй не является центральной фигурой по интересу,—въ этомъ кроется вторая причина неуспѣха.

Наконецъ третья причина—самый конецъ интриги. Баронъ вновь сходится съ Диной, которой еще утромъ сказалъ, что межу ними все кончено. Адюльтеръ остается въ полной силѣ, а княжна Калязинская, весьма возможно, что выйдетъ за князя Сергѣя, такъ какъ они друзья дѣтства. Зритель всегда требуетъ извѣстнаго шаблоннаго удовлетворенія любопытства, чѣмъ разрѣшаются дальнѣйшія событія; между тѣмъ у г. Чайковскаго все остается *statu quo*—какъ и передъ поднятіемъ занавѣса въ первомъ актѣ.

Но во всякомъ случаѣ, пьеса не заслуживала того жестокаго отношенія, съ какимъ отнеслись къ ней и въ публикѣ, и въ печати. Можно упрекать автора въ односторонности, въ томъ, что онъ не коснулся самыхъ больныхъ язвъ современной аристократіи,—но сказать, что пьеса достойна шиканья и свиста—или что это клевета на Петербургъ,—это фарисейство.

Переходя къ исполненію, приходится отмѣтить ту необычайную трудность, съ какой должны были бороться наши артисты при исполненіи ролей въ пьесѣ г. Чайковскаго. Изобразить аристократическій салонъ, да еще на глазахъ у аристократическаго общества, наполнившаго въ день бенефиса г-жи Жулевой Александринскій театръ,—задача далеко не легкая. Артисты сдѣлали все, что могли, и если не всѣмъ удалось достичь нужнаго перевоплощенія, то причину этого слѣдуетъ искать въ органическихъ, такъ сказать, недостаткахъ актеровъ. Прекрасно играла въ первомъ актѣ г-жа Са

вина Дину Воротынцеву,—и во всѣхъ актахъ блистала туалетами. Бенефиціантка была вполнѣ приличной графиней Кумирцевой. Г-нъ Варламовъ блистательно сыгралъ князя Татаринова. Г-нъ Дмитріевъ немного пересолилъ въ Петрикѣ Благово, но былъ все-же премилый «рамоли». Наконецъ, можно еще отмѣтить г-жу Абаринову—Благолѣпову, г-жу Дюжикову 1-ю,—предсѣдательницу Общества «Пристани спасенія» и г. Ленскаго—князя Калязинскаго. Обстановка полна вкуса,—особенно хорошо обставленъ кабинетъ Фондергаузена въ первомъ актѣ.

—

Юбилей Фонъ-Визина прошелъ довольно тускло, хотя Александринскій театръ былъ переполненъ. Спектакль начался прологомъ, написаннымъ г. Вейнбергомъ. Нѣтъ ничего труднѣе, какъ писать пьесы «на случай», да еще на случай столѣтней годовщины смерти писателя. Разумѣется, г. Вейнбергъ остановился не на днѣ 1-го декабря 1792 года, а на первомъ представленіи «Недоросля», состоявшемся за десять лѣтъ до смерти Дениса Ивановича. Сперва бесѣдуютъ три его лакея: Шумиловъ, Ванька и Петрушка, при чемъ первый читаетъ классическое «Посланіе къ слугамъ»,—что, къ слову сказать, весьма экспрессивно исполнилъ г. Нильскій. Пьеса оканчивается монологомъ Фонъ-Визина. Оркестръ играетъ «Славу» и занавѣсъ опускается при громкихъ рукоплесканіяхъ театра. Три раза заставляютъ поднимать занавѣсъ, и три раза усиливаются апплодисменты по адресу г. Давыдова, не безъ пафоса прочитавшаго заключительные стихи.

Въ прологѣ приняли участіе лучшія силы труппы. Играли: г-жи Жулева, Дюжикова 1; гг. Давыдовъ, Писаревъ, Ленскій, Сазоновъ, Варламовъ, Нильскій и др.—Лицо г. Давыдова самъ Богъ создалъ для грима Фонъ-Визина,—и сходство получилось поразительное, особенно въ профиль.

Собственно говоря, этимъ и кончилось торжество. Бронзовый бюстъ Фонъ-Визина, стоящій въ фойэ бель-этажа Александринскаго театра, былъ увѣнчанъ лаврами уже по окончаніи спектакля: группа литераторовъ и ученыхъ послали въ цвѣточный магазинъ за вѣнкомъ и надѣли его на бюстъ. Никакихъ овацій, вродѣ тѣхъ, что, за четыре дня предъ тѣмъ, были устроены въ Маріинскомъ театрѣ по адресу Глинки, въ драматическомъ театрѣ не было. Ни Русское литературное Общество, ни артисты, ни Общество драматическихъ писателей не прислали своихъ делегатовъ. Драматическіе писатели, положимъ, участвовали въ торжествѣ въ Московскомъ Большомъ театрѣ, но это не исключало возможности чествовать Фонъ-Визина и въ Петербургѣ. — Небрежность труппы по отношенію къ отцу современной комедіи—по меньшей мѣрѣ странна.

Спектакль, кромѣ пролога, состоялъ изъ трехъ вещей Фонъ-Визина: недодѣланной, оставшейся только въ видѣ наброска, комедіи «Выборъ Гувернера», перваго акта «Бригадира» и четвертаго акта изъ «Недоросля».

Трудно сказать, отчего театральная администрація не поставила «Бригадира» цѣликомъ. Весь спектакль окончился въ 10¼ часовъ,—и публика точно съ неохотой расходилась по домамъ. «Выборъ Гувернера», хотя и представляетъ трехъ-актную комедію, но идетъ даже безъ опусканія занавѣса. «Недоросль» постоянно стоитъ на нашемъ репертуарѣ, и давать его въ юбилей едва-ли было нужно, тогда какъ «Бригадиръ» представилъ бы интересъ несомнѣнный.

Въ комедіи «Выборъ Гувернера» осмѣяны авторомъ тѣ же стремленія во что бы то ни стало себя офранцузить, которыя ясно проскальзываетъ въ «Бригадирѣ»,—у Иванушки и у Совѣтницы. Въ «Недорослѣ» выведенъ учитель Вральманъ изъ кучеровъ,—а въ «Выборѣ Гувернера»—учитель-французъ изъ цирульниковъ, который и зубы рветъ, и мозоли срѣзываетъ. Розыграна комедія была весьма недурно г-жей Савиной и г. Ленскимъ. Остальныя лица—незначительны.

Съ большимъ оживленіемъ прошло первое дѣйствіе «Бригадира». Бригадира игралъ г. Давыдовъ, жену его—г-жа Стрѣльская, Иванушку — г. Корвинъ-Круковской, Совѣтника — г. Нильскій, жену его — г-жа Васильева; Софью — г-жа Потоцкая, Добролюбова—г. Аполлонскій. Сцена гаданья на картахъ прекрасно была сыграна г-жей Васильевой и г. Круковскимъ.

Четвертое дѣйствіе «Недоросля» было проведено сыгравшимися артистами съ большимъ ансамблемъ, что такъ рѣдко бываетъ у насъ на сценѣ. Великолѣпенъ былъ, какъ и всегда, г. Варламовъ въ Скотининѣ. Болѣе строгой игры въ роли, гдѣ каждую минуту можно впасть въ шаржъ—трудно себѣ представить.

Остается сказать нѣсколько словъ по адресу завѣдующаго обстановкой на сценѣ.

1) Стиль rococo и rocaille—присущій 80 годамъ прошлаго столѣтія—единственно возможная обстановка дома Фонъ-Визина. Античная прямолинейность проявлялась еще робко и волнистая форма ручки, спинки и подушки въ диванахъ и креслахъ преобладала, какъ несомнѣнная принадлежность XVIII вѣка. Смѣсь античныхъ формъ съ rocaille прошла черезъ все консульство—и только при Наполеонѣ императорѣ смѣнилась такъ называемымъ «стилемъ Имперіи». Бутафоръ могъ поставить мебель китайскаго стиля (china case, china shelves etc) которая была при Екатеринѣ въ такой модѣ; могъ поставить такъ называемый

«Буль»,—но ужъ никакъ не «Жакобъ», который можетъ ставиться въ домѣ Фамусова въ «Горе отъ ума», а никакъ не въ 1782 году.

2) Еще невозможнѣе появленіе той же мебели въ домѣ Простаковыхъ. Скотининъ на мебели «Жакобъ», и Цифиркинъ въ той же обстановкѣ—абсурдъ. Мебель должна быть дубовая или грушевая, мѣстныхъ мастеровъ, а никакъ уже не моднаго стиля. Она можетъ смѣло отзываться эпохой Петра Перваго, такъ какъ перешла непосредственно отъ отца Простаковой.

3) На почтовой бумагѣ въ Екатерининскую эпоху не писали и конверты клеемъ не заклеивались.

4) Почему штабъ офицеръ Кельстецовъ и Милонъ носятъ усы? Развѣ они гусары?

Кажется для такихъ капитальныхъ произведеній, какъ «Недоросль», «Горе отъ ума» и «Ревизоръ» пора бы выработать *каноны* постановки.—Еще мы настолько близки къ эпохѣ Фамусовыхъ и Простаковыхъ, что можно безъ труда, до мельчайшихъ подробностей возсоздать внѣшнюю сторону обстановки.

Г.

—

Частныя сцены въ Петербургѣ.

Дѣла **Василеостровскаго народнаго театра** начинаютъ поправляться и теперь нерѣдко можно видѣть залу, переполненною интеллигентной публикой, среди которой очень много студентовъ, (пользующихся 50% скидкой) и военныхъ. Отдаленность Василеостровскаго театра и болѣе узкіе интересы ежедневной прессы, почти необращающей вниманія на народный театръ, какъ бы выдѣляютъ его, и въ газетахъ появляются только случайныя замѣтки случайныхъ посѣтителей, тогда какъ о всѣхъ другихъ зрѣлищахъ даются подробные отчеты. Но для спеціальнаго органа, свѣдѣнія о Василеостровскомъ театрѣ могутъ представлять серьезный интересъ, тѣмъ болѣе, что дѣло поставлено на правильную почву. За время съ 15 октября по 20 ноября были поставлены слѣдующія пьесы: «Въ деревнѣ», «Каширская Старина», «Чародѣйка» (2), «Сорванецъ», «Доходное мѣсто» (2), «Кручина», «Уріель Акоста (2), «Цѣпи» (2), «Медовый мѣсяцъ», «Ревизоръ» (4), «Блуждающіе огни», «Свадьба Кречинскаго» (2), «Трудовой хлѣбъ» (бенефисъ г. Мерянскаго), «Хоть шуба овечья», «Гражданскій бракъ» и др. Составъ труппы остался прежній. На послѣднемъ представленіи «Ревизора» серьезный успѣхъ выпалъ на долю г. Карамазова, впервые исполнявшаго роль Хлестакова. Молодой артистъ, видимо основательно поработалъ надъ ролью и, руководствуясь извѣстнымъ письмомъ Гоголя, далъ жизненно вѣрный типъ Хлестакова, не фата, какимъ его изображаютъ, а того «юнца несмышленаго», какимъ онъ созданъ безсмертнымъ творцомъ «Ревизора». Г. Мерянскій, очень хорошо исполняющій роль городничаго, является въ то же время и прекраснымъ режиссеромъ. Актеры знаютъ роли, костюмы и обстановка вѣрны, пьесы идутъ гладко и дружно.

Въ **Панаевскомъ театрѣ** драма чередуется съ оперой и публика охотно посѣщаетъ, какъ тѣ, такъ и другіе спектакли. Изъ состава Панаевскаго театра выбыла талантливая артистка г-жа Малиновская. Драмы ставятся изрѣдка, а чаще всего даются обстановочныя пьесы: «Христоферъ Колумбъ», «Идіотъ» и т. д. мелодрамы: «Двѣ сиротки», «Парижскіе нищіе», или фарсы: «Дядюшкина квартира» и др., дѣлающіе сборы. Г-жи Стрѣльская, Прокофьева, Панина, гг. Тинскій, Волковъ-Семеновъ и Тройницкій несутъ на себѣ весь репертуаръ, появляясь и въ мелодрамахъ, и въ фарсахъ. «Желѣзная маска», «Парижскіе нищіе» и т. п. произведенія привлекаютъ зрителей, благодаря эффектной постановкѣ и хорошему исполненію, хотя серьезнымъ артистамъ, въ родѣ г. Тинскаго, роли мелодраматическихъ героевъ или злодѣевъ не совсѣмъ по плечу. Его тонъ слишкомъ правдивъ.

По случаю юбилея Фонъ-Визина, дирекція Панаевскаго театра поставила «Недоросля», съ участіемъ лучшихъ силъ. Учащаяся молодежь переполняла театръ. Пьеса была исполнена вполнѣ хорошо.

Игравшій въ Панаевскомъ театрѣ съ солиднымъ успѣхомъ, комикъ и резонеръ А. М. Максимовъ переходитъ на казенную сцену.

Въ непродолжительномъ времени возобновляется «Смерть Іоанна Грознаго», имѣвшая въ прошломъ сезонѣ большой успѣхъ. Роль Грознаго будетъ играть г. Тройницкій.

Труппа Панаевскаго театра даетъ представленія въ *театрѣ Неметти* и на сценѣ *Благороднаго собранія*. Въ первомъ, идутъ исключительно мелодрамы, во второмъ современныя пьесы. Хорошо срепетованные и обставленные, эти спектакли дѣлаютъ сборы.

Въ **Русскомъ Купеческомъ Собраніи**, подъ управленіемъ г. Дарскаго, ставятся классическія пьесы и публика переполняетъ залъ, когда идутъ «Гамлетъ» или «Разбойники», съ участіемъ русскаго трагика, успѣвшаго завоевать популярность. Не предъявляя къ г. Дарскому исключительныхъ требованій, скажемъ, что артистъ серьезно и много работаетъ надъ каждою ролью, выдерживая до конца задуманный характеръ. Исполненіе г. Дарскимъ роли Гамлета производитъ сильное впечатлѣніе, но, конечно, антуражъ очень мѣшаетъ артисту, тѣмъ болѣе, что онъ долженъ и играть, и режиссировать, а въ текущемъ сезонѣ въ Петербургѣ,

чрезвычайно мало актеровъ и приходится пользоваться услугами любителей.

На сценѣ Купеческаго клуба, среди дебютантокъ, приглашенныхъ г. Дарскимъ съ цѣлью повысить сборы, появилась г-жа Степанова-Прозоровская. Она выступила въ роли Нелли («На жизненномъ пиру») и крайнѣ блѣдно, безцвѣтно провела эфектную роль русской Маргариты Готье. Роскошные костюмы и дорогіе брилліанты не могли восполнить отсутствіе сценической опытности и дарованія. Г. Дарскій (Хотневъ) въ салонныхъ пьесахъ, какъ мы уже не разъ говорили, производитъ неудовлетворительное впечатлѣніе, и намъ кажется, что талантливый трагикъ напрасно измѣняетъ классическому репертуару, болѣе для него подходящему. Медлительная рѣчь, рѣзкое подчеркиваніе нѣкоторыхъ буквъ, закрываніе глазъ въ драматическіе моменты и т. д., все это въ костюмныхъ пьесахъ не такъ сильно обращаетъ вниманіе, какъ въ современныхъ драмахъ, гдѣ надо *создавать* типы, а не только повторять умные монологи, обезпечивающіе успѣхъ своею сущностью. Горячо сказанный монологъ «Уріеля Акосты», обязательно произведетъ успѣхъ, а надъ ролью Хотнева, дающей много матеріала, необходимо «работать», творить, что при спѣшности клубной постановки едва ли возможно, особенно, когда артистъ играетъ и режиссируетъ одновременно. Среди артистовъ труппы г. Дарскаго, заслуженнымъ успѣхомъ пользуется г-жа Погребова и г. Сушковъ, обладающіе способностью выдвигать второстепенныя роли на первый планъ. Такъ г-жа Погребова (няня) имѣла бо́льшій успѣхъ, чѣмъ дебютантка, благодаря простотѣ и сердечности исполненія.

Въ общемъ, постановка спектаклей въ Купеческомъ клубѣ вполнѣ приличная, но отсутствіе силъ сказывается почти въ каждой пьесѣ, такъ какъ резонеру приходится играть роль любовника или обратно. Въ труппѣ г. Дарскаго принимаетъ участіе молодая артистка, г-жа Лидина, обладающая безусловнымъ дарованіемъ какъ ingénue comique, играющая бойко, съ огонькомъ и съ искренней веселостью. При работѣ и серьезномъ отношеніи къ дѣлу, г-жа Лидина можетъ составить положеніе на сценѣ. Она обладаетъ и сценическою внѣшностью и голосомъ, но еще не совсѣмъ опытна.

Въ **1-мъ Общественномъ Собраніи** происходятъ скачки въ репертуарѣ. То фарсъ, то трагедія, но какъ то, такъ и другое ставится небрежно, съ любителями, и впечатлѣніе, получаемое зрителями, какъ разъ обратное: въ фарсѣ всѣ зѣваютъ отъ тоски, въ трагедіи—смѣются. Послѣ спектаклей Сарры Бернаръ, на клубныхъ сценахъ появилось не мало актрисъ, желающихъ играть ея репертуаръ. Такъ, на дняхъ идутъ «Жанна Д'Аркъ», «Клеопатра», «Тоска» и др. пьесы. Поставлена была «Медея», и артистка, исполнявшая заглавную роль, полагала, вѣроятно, что весь драматизмъ заключается въ крикѣ. По той же системѣ исполняется клубными лицедѣями «Адріена Лекуврёръ», «Дама съ камеліями» и др. Крикъ въ эффектныхъ сценахъ и пассивность тамъ, гдѣ нѣтъ «громкихъ фразъ». Въ бенефисъ г. Невскаго, мѣстнаго премьера, былъ поставленъ «Кинъ». Артистъ очень удачно справился со своею трудною ролью и имѣлъ значительный внѣшній успѣхъ. Мѣстами г. Невскій впадалъ въ тонъ пѣвучей декламаціи, но за то отдѣльныя сцены были проведены очень хорошо. Изъ остальныхъ исполнителей очень недурны были г-жи Райдина и Лихачева, а также гг. Аткарскій и Левскій, особенно первыя двѣ, правдиво и съ огонькомъ сыгравшія свои роли. Срепетована пьеса и поставлена была хорошо, что не часто случается на клубныхъ сценахъ.

Нельзя не замѣтить, что вообще у насъ клубное театральное дѣло доживаетъ послѣднія времена и скоро, вѣроятно, подобная антреприза прекратитъ свое существованіе, что при большемъ развитіи частныхъ сценъ и будетъ вполнѣ естественно. Необходимость давать спектакли обязательно по воскресеньямъ и вторникамъ, ставитъ антрепренеровъ въ затруднительное положеніе, такъ какъ одни и тѣ же актеры играютъ во всѣхъ клубахъ. Кромѣ того, клубные премьеры и премьерши позволяютъ себѣ болѣе чѣмъ свободное обращеніе съ литературными произведеніями. Такъ, напримѣръ, артистка, изображавшая Джульетту («Ромео и Джульетта») потребовала, чтобы занавѣсъ опустили вслѣдъ за ея смертью, а остальныя сцены выкинули, ибо она въ нихъ не участвуетъ. Точно тоже сдѣлали въ Нѣмецкомъ клубѣ при постановкѣ «Медеи». Въ первомъ актѣ Медея является только въ одной сценѣ, а потому первый актъ выкинули и играли прямо со второго... Не говоря уже о подобной развязности вообще, мы скажемъ только, что такое отношеніе проявляютъ молодыя актрисы, мнящія себя русскими Дузэ и Бернарами и забывающія, что долгъ артистки—трудъ и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, а не реклама, къ которой такъ охотно прибѣгаютъ молодыя силы.

При такомъ небрежномъ, чтобы не сказать болѣе, веденіи дѣла, публика, естественно не посѣщаетъ спектаклей и антрепренеры просятъ субсидій, или являются несостоятельными и принуждены передавать дѣло Товариществу.

Существуетъ планъ, который долженъ упорядочить веденіе клубной антрепризы, но это еще въ будущемъ, а теперь только г. Дарскій, благодаря классическому репертуару и своему участію, дѣлаетъ сборы, остальныя же учрежденія едва дышатъ.

Польскіе спектакли, по прежнему, привлекаютъ публику, какъ интереснымъ выборомъ пьесъ, такъ и дружнымъ исполненіемъ. Очень большой успѣхъ выпалъ на долю г. Шимборскаго, исполнявшаго роль польскаго Тартюфа въ извѣстной пьесѣ г. Крашевскаго («Каштелянскій медъ»). Эта пьеса, написанная подъ сильнымъ вліяніемъ Мольера, даетъ благодарный матеріалъ исполнителямъ. Даровитый артистъ нѣсколько шаржировалъ въ отдѣльныхъ сценахъ, но въ общемъ создалъ типъ плутоватаго и умнаго пройдохи-приживальщика. Пьесы «Своимъ трудомъ», «У тетеньки» и др. произведенія современныхъ польскихъ драматурговъ и ставятся, и исполняются весьма добросовѣстно.

Новая оперетка, «Чортова дюжина», поставленная въ **Маломъ театрѣ**, дѣлаетъ сборы. Музыка Р. Жене довольно мелодична, а либретто щеголяетъ остроуміемъ. Постановка прекрасная. Въ первомъ актѣ на сценѣ появляется настоящая карета, запряженная парою лошадей, что производитъ сенсацію. Оперетка настолько интересна и въ ней столько хорошенькихъ арій, дуэтовъ и серенадъ, что она смотрится легко. Сюжетъ, конечно, не новый. Тринадцать молодыхъ людей поклялись никогда не жениться, но къ концу перваго акта двое уже являются измѣнниками, а затѣмъ и остальные нарушаютъ обѣтъ.

Составъ труппы Малаго театра увеличился. Теноръ г. Лодій выступилъ въ роли Париса. Кромѣ него въ труппу поступили г-жи Раисова и Ренаръ и теноръ г. Игнатьевъ и начались гастроли г-жъ Бланжъ-Мари и Сюзанны Бозани.

В. Горкинъ.

Провинціальныя корреспонденціи.

Архангельскъ (*отъ нашего корреспондента*). У насъ даны были два любительскіе спектакля съ благотворительною цѣлью. Первый 20-го октября „Маіорша“ и второй 12-го ноября—„Въ осадномъ положеніи“ и „Много шуму изъ пустяковъ“. Оба эти спектакля прошли съ большимъ ансамблемъ. Оба раза театръ былъ переполненъ публикой. Предполагается еще нѣсколько спектаклей.

—

Бердянскъ (*отъ нашего корреспондента*). Послѣ продолжительнаго лѣтняго сезона, во время котораго бердянцы не пользовались никакими развлеченіями, если не считать девяти спектаклей, данныхъ опернымъ Товариществомъ подъ управленіемъ г. Черкасова, 15 Октября начатъ наконецъ зимній театральный сезонъ Товариществомъ драматическихъ артистовъ подъ управленіемъ Е. А. Кубалова, подвизающагося на нашихъ театральныхъ подмосткахъ въ качествѣ распорядителя уже третій сезонъ. Товарищество составлено изъ слѣдующихъ артистокъ и артистовъ: г-жи Таманцева (grande dame и сильно драматическія роли), Арнольди (ingenue dramatique), г-жа Волынская (ingenue comique и роли молодыхъ grande dame), Багринская (комическая старуха), Бѣльская (2-ая ingenue dramatique), Моревичъ (водевильная), Владимірова (2-ая комическая старуха) и Зоричъ (вторыя и третьи роли). Гг. Новиковъ-Аверкіевъ (драматическій резонеръ и роли героевъ), Павловскій (jeune premier), Кубаловъ (комическія и характерныя роли), Лавровъ (роли простаковъ), Бунинъ (2-й комикъ), Григорьевъ (роли вторыхъ любовниковъ), Никифоровъ, Надеждинъ, Пономаревъ и друг. (вторыя и третьи роли). Режиссеръ—г. Новиковъ-Аверкіевъ, суфлеръ—г. Ивановъ, помощникъ режиссера—г. Гавриленко. Товарищество основано на артельныхъ началахъ: высшій окладъ марокъ—150, низшій—50 м. Кромѣ того г-жа Таманцева и гг. Новиковъ-Аверкіевъ и Кубаловъ имѣютъ по 2 бенефиса. Число марокъ—1885, вечеровой расходъ 50—60 р. Для открытія сезона поставлена была комедія Островскаго „Безъ вины виноватые“. Роли исполняли: Кручининой—г-жа Таманцева, Незнамова—г. Павловскій, Шмаги—г. Кубаловъ. Г-жа Таманцева провела роль Кручининой очень недурно, и публика вынесла весьма выгодное для артистки впечатлѣніе. Г. Павловскій, еще молодой, но многообѣщающій артистъ, произвелъ на публику весьма хорошее впечатлѣніе исполненіемъ роли Незнамова. Особенно удалась г. Павловскому сцена 3-го акта въ уборной и монологъ послѣдняго акта. Г. Кубаловъ, старый, опытный артистъ, провелъ роль Шмаги не безъ нѣкотораго шаржа, который, къ сожалѣнію, появляется у г. Кубалова довольно часто. Затѣмъ поставлены были: „Ни минуты покоя“, „Мужъ знаменитости“, „Вторая молодость“ и „Ревизоръ“. Въ драмѣ „Мужъ знаменитости“ роль мужа исполнялъ г. Новиковъ-Аверкіевъ, показавшій себя опытнымъ актеромъ еще ранѣе, въ роли Дудукина („Безъ вины виноватые“).

Относительно роли Готовцева мы позволимъ себѣ сдѣлать небольшое замѣчаніе г. Новикову относительно его грима и костюма въ сценѣ прощанія съ Виталіемъ. Готовцевъ, вынесшій столько тяжелыхъ ударовъ, которые на него, несомнѣнно, подѣйствовали весьма сильно, не опускается всетаки уже настолько, чтобы изъ барина, которымъ онъ не перестаетъ быть ни одной минуты, превратиться въ какого-то не то нищаго, не то пропойцу съ бородою въ видѣ клочьевъ шерсти, одѣвающагося въ потертое, выцвѣтшее платье. Г-жа Арнольди, въ роли Телѣгиной, насъ мало удовлетворила; въ ея игрѣ замѣчались многіе промахи и шероховатости. Быть можетъ, г-жа Арнольди исполненіемъ другихъ ролей докажетъ противное. Г-жа Волынская очень недурно провела роль Сѣткиной. Вообще, эта артистка относится добросовѣстно къ своему дѣлу, твердо разучивая роли. Она зарекомендовала себя еще во время прошлогодняго сезона. 23 октября на нашей сценѣ былъ поставленъ давно не шедшій у насъ „Ревизоръ“. Благодаря умѣлому режиссерству г. Новикова-Аверкіева и прекрасному знанію ролей, комедія прошла съ рѣдкимъ для провинціальной сцены ансамблемъ. Изъ исполнителей мы отмѣтимъ слѣдующихъ: г-жа Багринская, исполнившая роль Анны Андреевны, провела ее безъ малѣйшей утрировки, что весьма рѣдко случается съ провинціальными артистами. Роль Марьи Антоновны проведена была г-жею Волынской вполнѣ рельефно. Роли: слесарши (г-жа Владимірова) и унтеръ-офицерской вдовы (г-жа Моревичъ) вполнѣ соотвѣтствовали общему ансамблю. Изъ исполнителей мужскихъ ролей мы отводимъ первое мѣсто г-ну Новикову-Аверкіеву. Удачная гримировка и

безупречное знаніе роли городничаго. Монологи пятаго акта удались, какъ нельзя лучше, и мы можемъ смѣло сказать, что лучшаго изображенія роли городничаго намъ не приходилось видѣть на нашей сценѣ. Г. Павловскій мало поработалъ надъ ролью Хлестакова. Сцена вранья 3 акта совершенно не удалась г. Павловскому, что помѣшало цѣльности впечатлѣнія. Роль Осипа была проведена г. Кубаловымъ очень недурно, хотя и здѣсь также г. Кубаловъ не могъ удержаться отъ шаржа. Г-нъ Лавровъ въ роли Бобчинскаго и г. Львовъ въ роли Добчинскаго были вполнѣ на своихъ мѣстахъ и много способствовали цѣльности впечатлѣнія, но г. Бунинъ (Земляника) и г. Григорьевъ (Шпекинъ) были мало удовлетворительны. Вообще, публика осталась очень довольна представленіемъ „Ревизора“ и много аплодировала артистамъ. О г-жѣ Моревичъ мы можемъ сказать, что она обладаетъ небольшимъ, но пріятнымъ и свѣжимъ голосомъ, что даетъ возможность ставить небольшія оперетки и водевили съ пѣніемъ. Г-жа Бѣльская, еще молодая, начинающая артистка, пока еще ничѣмъ не заявившая себя предъ бердянской публикой. Вообще мы можемъ съ увѣренностью сказать, что давно бердянцы не видѣли на своихъ театральныхъ подмосткахъ такой труппы, и потому наша публика, относившаяся вначалѣ съ недовѣріемъ къ Товариществу, стала затѣмъ гораздо исправнѣе посѣщать театръ, такъ что сборы съ 75 руб. („Мужъ знаменитости“) поднялись до 169 р. („Вторая молодость“) и до 280 р. („Ревизоръ“). Къ тому же въ репертуаръ, помимо новыхъ пьесъ русскихъ и иностранныхъ, входятъ также и классическія произведенія, такъ давно не шедшія на нашей сценѣ.

—

Боровскъ, Калужск. губ. *(отъ нашего корреспондента).* Намъ сообщаютъ, что 12 ноября любителями драматическаго искусства былъ данъ спектакль въ пользу бѣдныхъ учениковъ и учениць г. Боровска. Шли „Бѣдность не порокъ“ и „Не зная броду, не суйся въ воду“. Сборъ былъ полный. Пьеса прошла весьма недурно; особенно удались роли: П. В. Соболеву—Любима Торцова, В. М. Виноградову—Коршунова, К. А. Хрѣнову—Мити, П. С. Васильеву—Разлюляева, Е. И. Филимоновой—Любови Гордѣевны и Л. И. Гольцевой—Пелагеи Егоровны. Водевиль тоже прошелъ гладко.

—

Вильно *(отъ нашего корреспондента).* Дѣла Виленскаго городского театра немного поправились, сборы съ отъѣздомъ цирка поднялись. Дружными совмѣстными усиліями мѣстнаго общества, прессы и антрепризы удалось наконецъ поколебать равнодушіе публики къ драмѣ. Въ лучшемъ Виленскомъ обществѣ устроилось нѣчто въ родѣ абонемента на два спектакля въ мѣсяцъ, на которые антреприза, со своей стороны, обратила особенное вниманіе, благодаря чему спектакли эти выдѣляются какъ по выбору пьесъ, такъ по обстановкѣ и главное по ансамблю, такъ какъ даже самыя маленькія роли въ этихъ пьесахъ поручаются лучшимъ силамъ труппы. Мѣстный органъ печати „Виленскій Вѣстникъ“, чрезвычайно симпатичнымъ и внимательнымъ отношеніемъ къ театру, по мѣрѣ силъ, поддерживаетъ въ обществѣ интересъ къ драмѣ. Антрепренеръ, г. Шуманъ, имѣя въ виду сдѣлать спектакли доступными и менѣе достаточнымъ классамъ городскаго населенія, рѣшилъ устроивать разъ въ недѣлю спектакли по пониженнымъ цѣнамъ. Репертуаръ предполагается исключительно изъ классическихъ произведеній русскихъ и иностранныхъ писателей. Нельзя не привѣтствовать подобнаго нововведенія, и можно сказать навѣрно, что антреприза на этомъ не потеряетъ.—Репертуаръ за это время состоялъ изъ слѣдующихъ пьесъ: „Гамлетъ“, „Отелло“, „Медея“, „Смерть Агриппины“, „Лѣсъ“, „Гроза“, „На бойкомъ мѣстѣ“, „Каширская старина“, „Соколы и вороны“, „Коварство и Любовь“, „Собака садовника“, „Свадьба Фигаро“, „Въ сонномъ царствѣ“, „Ивановъ“, „Дѣвичій переполохъ“, „Гражданскій бракъ“, „Жидовка“, „На хлѣбахъ изъ милости“, „Ни минуты покоя“, „Безприданница“, „Блестящая партія“, „Тайна заброшенной хижины“, „Тридцать лѣтъ или жизнь игрока“. Состоялись уже бенефисы: г-жъ: Звѣревой („Ледяной домъ“), Саблиной-Дольской („Адріенна Лекуврёръ“) и Азагаровой („Фру-Фру“). Бенефисы прошли вполнѣ удачно. Г-жи Саблина-Дольская и Звѣрева играютъ въ Вильнѣ уже не первый сезонъ, и публика давно оцѣнила этихъ талантливыхъ артистокъ. Г-жа Азагарова съ первыхъ же шаговъ на Виленской сценѣ завоевала симпатіи здѣшней публики. Ея игра отличается такой искренностью, простотой и правдивостью тона, такимъ чувствомъ мѣры въ сильныхъ драматическихъ мѣстахъ, что артистка всецѣло овладѣваетъ слушателями. Если къ этому прибавить прекрасную сценическую наружность, богатую мимику и рѣдкое умѣнье держаться на сценѣ, то становится вполнѣ понятнымъ успѣхъ этой артистки. Г-жа Вентури-Мартынова имѣетъ успѣхъ преимущественно въ классическихъ роляхъ (Медея, Агриппина), какъ болѣе подходящихъ къ ея читкѣ; она выступала также и въ бытовыхъ и даже комическихъ роляхъ, которыя, какъ опытная артистка, провела умѣло. Изъ мужскаго персонала наибольшимъ и вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ пользуется г. Стрѣльскій—талантливый артистъ, почти единственнымъ недостаткомъ котораго является носовое произношеніе. Г. Стрѣкаловъ—комикъ-резонеръ—тонко и умно проводитъ свои роли. Г. Неждановъ—(комикъ-буффъ) даровитый комикъ, слишкомъ часто, къ сожалѣнію, прибѣгающій къ шаржу. Нельзя не упомянуть и г. Плотникова—въ бытовыхъ роляхъ сумѣвшаго выдвинуться и обратить на себя вниманіе прекраснымъ ихъ исполненіемъ.

—

Виленскій Музыкально-Драматическій Кружокъ Любителей началъ сезонъ постановкой комедіи „Въ сонномъ царствѣ“; затѣмъ 23 октября состоялся музыкально-драматическій вечеръ. Въ музыкальномъ отдѣленіи выдѣлились по исполненію: тріо изъ „Жизнь за Царя“—„Не томи родимая...“ (г-жа Богомолова, гг. Лихтанскій и Черниковъ) и свадебный хоръ изъ оперы г. Чайковскаго „Опричники“—стройно исполненный хоромъ любителей подъ управленіемъ г. Костямина. Драматическое отдѣленіе состояло изъ комедіи „Въ бѣгахъ“, прошедшей съ хорошимъ ансамблемъ (очень мило провели свои роли г-жи О. Н. Михальская и А. Л. Хоревичъ и гг. Красноперовъ и Варголовъ). 3 ноября музыкально-драматическій кружокъ чествовалъ память Кольцова (по случаю пятидесятилѣтія со дня смерти поэта). Вечеромъ въ кружкѣ состоялся литературно-музыкальный вечеръ, на которомъ г. Костяминъ прочиталъ свой очеркъ: „А. В. Кольцовъ, какъ выразитель истинныхъ взглядовъ на жизнь“; г. Климовъ прочиталъ стихотворенія Кольцова „Лѣсъ“, „Косарь“ и др.; а г-жа Айвазова исполнила нѣсколько пѣсенъ Кольцова, положенныхъ на музыку. Въ этомъ вечерѣ принялъ также участіе хоръ любителей, сдѣлавшій подъ управленіемъ г. Костямина большіе успѣхи.

—

Владиміръ губ. *(отъ нашего корреспондента).* Театральныя дѣла нашего общества, въ смыслѣ сборовъ, продолжаютъ идти блестяще и

если будетъ такъ продолжаться, то лучшаго и желать нельзя. Въ теченіе ноября мѣсяца поставлено было: „Дѣвичій переполохъ“, „Арказановы“, „Свои люди сочтемся“, „Нашъ другъ Неключевъ“, „Ева“, „Пѣснь горя“, „Горячее сердце“, „Гусь лапчатый“; (бенефисъ г. Кегеля-Королева), „Гроза“, „Ванька ключникъ“, „Чародѣйка“; (бенефисъ г. Калачева), „Параша сибирячка“, „Вторая молодость“, „Общество поощренія скуки“, „Сестра Тереза“; (бенефисъ г-жи Никоновой) и „Тяжелые дни“. Удачнѣе прошли „Арказановы“, „Ева“, „Ванька ключникъ“, „Гусь лапчатый“ и „Сестра Тереза“; что же касается „Дѣвичьяго переполоха“, „Горячаго сердца“ и „Общества поощренія скуки“, то они прошли значительно слабѣе, при полномъ отсутствіи срепетовки и знанія ролей. „Гроза“ и „Параша сибирячка“ шли утренними спектаклями, по уменьшеннымъ цѣнамъ; такіе спектакли публики видимо понравились и дали хорошіе сборы. Считаемъ не лишнимъ сказать нѣсколько словъ о составѣ труппы; въ общемъ онъ лучше прошлогодняго, особенно женскій персоналъ: г-жа Никонова, серьезная драматическая актриса, обладающая симпатичнымъ и гибкимъ голосомъ и знаніемъ сцены; лучше ей удаются роли салонныя, успѣхъ имѣетъ солидный; г-жа Даргомыжская еще очень молодая артистка, у ней много души, замѣтно солидное дорованіе, — портитъ ей немного, часто излишняя порывистость манеръ; все это, конечно, сгладится, если молодая артистка не увлечется мишурными похвалами скороспѣлыхъ поклонниковъ и будетъ работать. Въ г-жѣ Глѣбовой наше общество имѣетъ очень полезную артистку для водевилей, особенно съ пѣніемъ, и дивертисментовъ, у нея симпатичный голосъ и большая сценическая опытность. Г-жа Ильинская не дурная и очень полезная исполнительница на вторыя роли: роли Кати въ „Обществѣ поощренія скуки“ и Цецилін въ „Сестрѣ Терезѣ“ были проведены ею крайне правдиво. Остается сказать нѣсколько словъ о нашей комической старухѣ, г-жѣ Тамариной. Она въ самое короткое время съумѣла завоевать симпатіи нашей публики правдивостью и простотой исполненія. Что касается мужского персонала, то онъ значительно слабѣе: г. Кегель-Королевъ извѣстенъ уже нашей публикѣ по сезону 89—90 г.; онъ и тогда пользовался значительнымъ успѣхомъ и вполнѣ заслуженнымъ, какъ крупный и симпатичный артистъ, но въ настоящемъ сезонѣ, онъ временами неузнаваемъ что крайне небрежно относясь къ исполненію ролей. Г. Бурлаковъ тоже извѣстенъ давно нашей публикѣ; онъ безусловно полезный исполнитель ролей своего амплуа, знаетъ прекрасно сцену и вкусы публики... Для нашего общества г. Бурлаковъ положительно необходимъ и, исключительно только благодаря его труду и умѣнію, пьесы у насъ обставляются, при нашихъ скудныхъ средствахъ, болѣе чѣмъ прилично. Г. Калачевъ артистъ очень не ровный: нѣкоторыя роли какъ Наворыгинъ (Арказановы), Ванька ключникъ, ему положительно удались. Успѣху его сильно вредитъ неумѣніе владѣть своимъ голосомъ и непривычка слѣдить за собой на сценѣ, что, конечно, можетъ сгладиться при болѣе серьезномъ отношеніи къ дѣлу. Г.г. Глѣбовъ и Поляковъ вполнѣ на своихъ мѣстахъ. Въ общемъ же составъ труппы настолько хорошъ, что если придать къ нему любителей, дающихъ, кромѣ исполнителей на мелкія роли, прекрасную grande-dame, хорошихъ ingenue-com., комика буффъ и комика резонера, то можно ставить почти каждую пьесу, нужно лишь положить по болѣе труда.

—

Вологда *(отъ нашего корреспондента)*. Вотъ уже два мѣсяца, какъ въ здѣшнемъ театрѣ г. Набалова подвизается Товарищество артистовъ подъ управленіемъ г-жи Свентицкой. Дѣла труппы очень плохи, на марку пришлось по 2 коп. при дефицитѣ въ 300 рублей. Между тѣмъ какъ въ Вологдѣ любятъ театръ и въ прошломъ году по сборамъ она стояла въ числѣ первыхъ городовъ. Объясняется это какъ плохимъ репертуаромъ: пьесы выкапываются изъ сѣдой старины, такъ и неудачнымъ составомъ труппы; на нѣкоторыя амплуа совсѣмъ нѣтъ исполнителей. До сихъ поръ выдѣлились и пользуются расположеніемъ публики: г-жа Свентицкая—съ хорошей фигурой и дикціей, но еще не выигравшаяся драматическая артистка; г-жа Вечера—совсѣмъ еще юная ingenue dramatique и г-нъ Абраменко—актеръ опытный, но мало занимающійся и гг. Кручининъ—недурной любовникъ и Антоновъ—артистъ очень старательный, серьезно относящійся къ искусству. Нужно надѣяться, что дѣла Товарищества поправятся, если оно внимательнѣе отнесется къ репертуару и пригласитъ недостающихъ артистовъ.

—

Вятка *(отъ нашего корреспондента)*. Съ 15 октября по 15 ноября товарищество г. Громова поставило слѣдующія пьесы: „Грѣхъ да бѣда“, „За монастырской стѣной“, „Мертвый сильнѣе живого“, „Въ неравной борьбѣ“, „Ограбленная почта“, „Материнское благословеніе“, „Наши адвокаты“, „Каширская старина“, „Разрушеніе Помпеи“, „Двѣ сиротки“, „Фальшивомонетчикъ“, „Заяцъ“, „Бѣшеныя деньги“, „Чародѣйка“, „Жаръ птица“, „Листья шелестятъ“, „Парижскіе нищіе“, „Хижина дяди Тома“, „Комедія о княжнѣ Забавѣ Путятишнѣ“ и „Велизарій“. Эту послѣднюю пьесу поставилъ въ свой бенефисъ распорядитель Товарищества А. И. Громовъ. Валовая цифра сборовъ за мѣсяцъ достигла 2853 руб. При расходѣ менѣе чѣмъ 1000 руб., Товариществу на паи пришлось 1800 руб., изъ которыхъ, за вычетомъ 30% скидки на чеки, которые здѣсь практикуетъ Товарищество, чистыхъ на долю Товарищества остается около 1300 руб. Такимъ образомъ, дѣла Товарищества, какъ видно, идутъ хорошо. Изъ исполнителей выдѣляются: г-жа Кольцова (драматич. героиня), г-жа Горская (энженю драмат.), г-жа Александрова 1-я (грандъ-дамъ пожилыхъ), г-жа Александрова 2-я (комическихъ старухъ), г-жа Лялина (водевильная); г. Громовъ (комикъ и характерныя роли), г. Фабіянскій (комикъ-резонеръ), г. Нелидовъ (драмат. любовникъ), г. Калинниковъ (резонеръ), г. Боринъ (простакъ).

—

Екатеринбургъ *(отъ нашего корреспондента)*. Нынѣшній театральный сезонъ можно считать однимъ изъ самыхъ удачныхъ, такъ какъ составленная антрепренеромъ городского театра, П. П. Медвѣдевымъ, драматическая труппа, заключаетъ въ себѣ нѣсколько даровитыхъ артистовъ, которые разъигрываютъ піесы съ прекраснымъ ансамблемъ. Мужской персоналъ труппы состоитъ изъ слѣдующихъ лицъ: г. Мичуринъ-Самойловъ, очень даровитый артистъ, но, къ сожалѣнію, небрежно относящійся къ своимъ ролямъ. Въ послѣднее время, г. Мичуринъ вдругъ оставилъ труппу, чѣмъ причинилъ, разумѣется, не мало хлопотъ антрепренеру, оставшемуся лишь съ однимъ драматическимъ любовникомъ г. Ленковскимъ, молодымъ и даровитымъ артистомъ, на котораго теперь и палъ весь репертуаръ, что, понятно, требуетъ огромной работы со стороны артиста. На роли резонеровъ приглашенъ г. Соколовскій, умный и даровитый актеръ, проводящій

свои роли очень добросовѣстно. Серьезныя комическія роли поручаются г. Гусеву, опытному и талантливому артисту. Характерныя роли исполняются г. Медвѣдевымъ безусловно типично и не шаблонно. Водевильный актеръ и второй любовникъ г. Діевскій—не лишенъ таланта и нѣкоторой оригинальности. Комика хорошаго въ труппѣ нѣтъ, такъ какъ г. Жилинъ можетъ быть причисленъ лишь къ полезностямъ—не болѣе.

Въ женскомъ персоналѣ актрисъ нѣтъ; драматическая актриса г-жа Горева (однофамилица бывшей антрепренерши), хотя и можетъ быть причислена къ опытнымъ исполнительницамъ, но, тѣмъ не менѣе, остается довольно заурядной артисткой. Мимика ея некрасива, жестикуляція неизящна и угловата, дикція, правда, недурна, но фразировка не отличается хорошимъ вкусомъ. Но самый большой ея недостатокъ—это полнѣйшее отсутствіе оригинальности въ воспроизведеніи ею ролей,—вездѣ она повторяется. На роли ingenue-dramatique приглашена г-жа Тугаринова, добросовѣстная артистка, не портящая своихъ ролей, но ни чѣмъ не выдающаяся,—творчества въ ней весьма немного. Амплуа grandes-dames занимаетъ въ труппѣ г-жа Бѣльская,—опытная актриса, но играющая очень безжизненно. „Комическая старуха“—г-жа Гусева не лишена оригинальности, и поручаемыя ей роли выполняетъ недурно. Водевильная актриса, играющая, впрочемъ, и роли въ комедіяхъ, г-жа Кадмина, безспорно талантлива и, при условіи большой работы, можетъ выработаться въ очень хорошую артистку.

Въ общемъ, піесы разыгрываются съ хорошимъ ансаблемъ и публика остается довольна.

Репертуаръ недуренъ. Изъ новинокъ шла лишь драма г. Ракшанина „Порывъ“, поставленная въ бенефисѣ г. Ленковскаго,—остальное, все уже игранныя здѣсь піесы, преимущественно драмы; комедій было поставлено немного. Изъ классическихъ піесъ шли: „Ревизоръ“, „Горе отъ ума“, „Коварство и Любовь“, „Разбойники“, „Гамлетъ“ и двѣ комедіи Островскаго „На всякаго мудреца довольно простоты“ и „Бѣшеныя деньги“. Въ „Ревизорѣ“ были хороши г. Соколовскій (городничій) и г. Ленковскій (Хлестаковъ),—остальные исполнители не создали Гоголевскихъ типовъ. „Горе отъ ума“ прошло, сравнительно, хуже, хотя г. Ленковскій можетъ быть признанъ недурнымъ Чацкимъ, а г. Соколовскій—Фамусовымъ. Сборы невелики, чему способствуютъ два налога на сборы: одинъ—правительственный, а другой—городской (10%) на постройку новаго театра, котораго екатеринбуржцы дождутся очень не скоро, такъ какъ, считая (при удачномъ сезонѣ) валовой сборъ въ 30 тысячъ,—сборъ достигнетъ до необходимой суммы не ранѣе, какъ черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ.

—ъ.

—

Житомiръ (*отъ нашего корреспондента*). Театральный сезонъ у насъ открылся 15 сентября—драмой „Испорченная жизнь“, а опереточные спектакли начались „Маскотой“. Сначала драматическіе и опереточные спектакли чередовались: по воскресеньямъ и четвергамъ шли опереточные, а по вторникамъ и пятницамъ—драматическіе; но уже съ 3-ей недѣли сезона для драматическихъ спектаклей оставлена одна пятница, а остальные 3 спектакльныхъ дня въ недѣлѣ, предоставлены опереткѣ... и только, надо полагать, 3-тысячная правительственная субсидія удерживаетъ антрепризу отъ совершеннаго исключенія драмы изъ репертуара!.. Вѣдь эта самая субсидія (далеко не маленькая) предназначена правительствомъ на нашъ театръ, въ цѣляхъ „русскаго дѣла“ въ здѣшнемъ краѣ. Еще сто лѣтъ тому назадъ Екатериной II было сознано и выражено, что „театръ—школа народная“,—ну, а какимъ образомъ можетъ споспѣшествовать „русскому дѣлу“ космополитическая легкомысленно-пошленькая оперетка? и школой чего можетъ служить оперточный театръ?.. Говорятъ, что „публика любитъ больше оперетку, чѣмъ драму“... Публика-толпа—да: для неразвитой толпы съ грубыми вкусами доступнѣе и болѣе по нраву опереточныя двусмысленности и канканъ, чѣмъ идейныя произведенія искусства. Эти порнографическіе вкусы толпы знаютъ и ловко эксплоатируютъ разные театральные дѣльцы. Но что сказать, когда люди съ солиднымъ общественнымъ положеніемъ, образованные, „любители драматическаго искусства“ берутся за театральное дѣло и, вдругъ... тоже идутъ на встрѣчу грубымъ вкусамъ толпы, заводятъ въ „школѣ народной“ пошлую оперетку и, ничтоже сумняся, потомъ получаютъ народные трудовые гроши, предназначенные на великое „русское дѣло“!..

Конечно, не всѣ эти оперетки—порнографичны по содержанію,—напр.: „Корневильскіе колокола“, „Цыганскій баронъ“, „Нищій студентъ“, „Хаджи-Муратъ“ и др.; но даже и лучшія изъ „приличныхъ“ оперетокъ представляютъ собою не болѣе, какъ только миленькія сценическо-музыкальныя бездѣлушки для развлеченія. Но театръ не долженъ быть мѣстомъ только развлеченій, хотя бы и приличныхъ: „театръ—школа народная“ и, какъ таковая, долженъ быть мѣстомъ идейно-воспитательныхъ воздѣйствій на публику.

Репертуаръ истекшихъ двухъ мѣсяцевъ составляли: „Испорченная жизнь“, „Красное солнышко“ („La Mascotte“), „Цыганскій баронъ“ (2 раз.), „Бокаччіо“, „Вторая молодость“, „Корневильскіе колокола“, „Ошибки молодости“, „Гасконецъ“, „Рабочая слободка“, „Прекрасная Елена“, „Степной богатырь“, „Путешествіе въ Китай“, „Хаджи-Муратъ“ (2 раза), „Нищій студентъ“ (2 раза), „Жидовка“, „Рука и сердце“, „Птички пѣвчія“, „Испанскій дворянинъ“, „Друзья-пріятели“, „Пѣвецъ изъ Палермо“, „Жильета изъ Нарбоны“, „Вице-Адмиралъ“, „Гайдукъ-Гаркуша“, опера „Галька“, „Фаустъ на изнанку“, „Продавецъ птицъ“, „Уріель Акоста“, „Кладъ Гудсона“, опера „Аскольдова могила“, „Листья шелестятъ“, „Бѣдный Іонафанъ“, „Демонъ-Покровитель“, „Донна Жуанита“, „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“, опера „Травіата“, „Женитьба Бѣлугина“. Итого: 12 драмъ и комедій, 3 оперы и 26 оперетокъ.

Да не подумаетъ читатель, что у насъ и три труппы: драматическая, оперная и опереточная,—нѣтъ!—всего одна—опереточная, такъ какъ, даже главные персонажи драмы: драм. grande dame и драм. любовникъ—участвуютъ въ опереткахъ; а остальной персоналъ только между прочимъ—драматическіе актеры.

Въ сообщенномъ нами большомъ спискѣ персонала труппы („Дневникъ“, № 4)—первыхъ персонажей насчитывается немного, а именно г-жи: С. А. Калмыкова—каскалная и ingenue dramatique, Г. К. Попова—лирическая (выбыла изъ труппы въ самомъ началѣ сезона), А. А. Бауэръ-Большакова—драм. grande-dame, А. Ю. Осбергъ—контральто, А. В. Гринева—водевильная съ пѣніемъ и ingenue comique, М. Н. Александрова—комическая старуха; гг. П. Н. Богдановъ—комикъ-резонеръ, С. П. Эспе—баритонъ и фатъ въ драмѣ, П. В. Панинъ—теноръ и 2-й любовникъ въ драмѣ, И. И. Бѣлоконь—драм. любовникъ, Н. В. Глуминъ—комикъ и характерныя роли, А. Г. Линскій-Неметти—комикъ-буффъ, М. К. Сквозниковъ—простакъ. Кромѣ того, приглашены новые: г-жа Ю. Н. Ларизина—лирическая пѣвица и г. Доре—басъ.

Съ первыхъ же спектаклей общія симпатіи публики пріобрѣли г-жи Калмыкова и Попова и г. Эспе.

Серьезно говорить о художественности постановки и исполненія у насъ оперъ съ опереточнымъ составомъ—да еще такой большой оперы, какъ „Травіата“,—конечно, невозможно. Что же касается постановки драматическихъ и опереточныхъ спектаклей, то, не вдаваясь въ частности, отмѣтимъ въ ихъ постановкѣ одинъ общій изъянъ—слабость режиссерской части. Хотя общаго режиссера драмы и оперетки—г. Богданова замѣнили два режиссера: драмы—г. Бѣлоконь и оперетки—г. Эспе, но перемѣны къ лучшему отъ такой замѣны не замѣтно.

Скажемъ нѣсколько словъ о такъ скоро выбывшей изъ труппы г-жѣ Поповой — начинающей пѣвицѣ. Г-жа Попова выступила предъ житомірской публикой всего въ 3—4 опереткахъ, но успѣла пріобрѣсть симпатіи театраловъ за свой пріятно-мелодическій голосъ: лирическое сопрано, очень пріятнаго тона. Хотя голосъ у г жи Поповой не обширнаго діапазона и небольшой силы, но г-жа Попова еще совсѣмъ молодая пѣвица, окончившая лишь въ этомъ году свое музыкальное образованіе,—и голосъ у нея, навѣрное, еще разовьется и получитъ большую силу. По выбытіи изъ труппы г-жа Попова дала у насъ 2 концерта,—второй по желанію публики. Слышавъ г-жу Попову въ опереткѣ и затѣмъ въ концертѣ, мы были удивлены слишкомъ большой разницей между опереточной и концертной пѣвицей—въ пользу концертной,—и объясняемъ эту разницу тѣмъ, что г-жа Попова, выступивъ впервые на театральные подмостки, должна была чувствовать себя на первыхъ порахъ неловко въ непривычной сферѣ опереточныхъ красотъ. Увѣренное исполненіе, прекрасная, чистая фразировка и тонкая нюансировка въ исполненіи—указываютъ на хорошую школу (г-жа Попова—ученица Московскаго Филармоническаго Общества). Колоратура у г-жи Поповой небогатая,—сила г-жи Поповой въ области музыкальной лирики. **В. А.**

—

Казань (*отъ нашего корреспондента*). Въ октябрѣ и началѣ ноября на нашей оперной сценѣ были поставлены: „Жизнь за Царя“, „Сельская честь“, „Аида“, „Галька“, „Трубадуръ“, „Гугеноты“, „Жидовка“. За отсутствіемъ лирическаго и колоратурнаго сопрано, всѣ партіи пришлось пѣть той же г-жѣ Сикорской, о которой мы говорили ранѣе. Такая неустанная работа не могла не повліять на качество голоса этой пѣвицы и безъ того утомленнаго. Пѣть безъ отдыха каждый день (считая репетиціи) такія партіи какъ Валентину, Рахиль, да къ тому же изображать Антониду или колоратуру въ Елеонорѣ—это подвигъ своего рода, но искусство отъ этого не выигрываетъ. Таковы условія провинціальной оперной сцены, особенно тамъ, гдѣ, за прекращеніемъ пароходнаго сообщенія, почти невозможно разсчитывать на пріѣзды примадоннъ. Лучше всего г-жѣ Сикорской удалась роль „Гальки“ въ родной ей оперѣ, которую она, конечно, любитъ и въ которой она можетъ имѣть успѣхъ на любой сценѣ. Слабѣе всего, что и понятно, г-жа Сикорская въ партіи Антониды, которая совершенно внѣ предѣловъ ея вокальныхъ средствъ; тутъ выступаютъ всѣ ея недостатки, ибо не только колоратура, но строго лирическое пѣніе не ея амплуа. Впрочемъ, антреприза довольно удачно воспользовалась въ послѣднее время услугами бывшей мѣстной преподавательницы пѣнія, ученицы Варшавской консерваторіи, г-жи Онихимовской. Она съ успѣхомъ дебютировала въ роли Евдокіи въ „Жидовкѣ“ и королевы въ „Гугенотахъ“. Это пѣвица хорошей школы съ прекрасно-разработанной колоратурой, хотя съ голосомъ недостаточной силы. Въ andante cantabile аріи королевы она была значительно слабѣе, теряя тонъ, чѣмъ въ allegro. За то другая попытка пополнить составъ оперы приглашеніемъ г-жи Люценко, старой пѣвицы, когда-то (25-ть лѣтъ тому назадъ) имѣвшей извѣстность, потерпѣла полное fiasco. Г-жа Люценко появилась въ „Галькѣ“ и „Аидѣ“ (въ роли Амнерисъ). Эти археологическія упражненія вызывали чувство жалости въ зрителяхъ. Совершенно лишившаяся голоса, напоминающая артистку только игрою, безъ всякой мимики на лицѣ, мучительныя усилія издать какой-либо звукъ. Дебютъ въ „Амнерисѣ“ кончился громкими выраженіями порицанія, въ „Галькѣ“ г-жа Люценко въ сценическомъ отношеніи ведетъ роль хорошо, какъ опытная актриса, но о голосѣ не можетъ быть и рѣчи. Теперь г-жа Люценко вышла изъ персонала. Хорошимъ успѣхомъ продолжаетъ пользоваться г-жа Гейднеръ. Талантливая артистка съ блестящимъ успѣхомъ выступила въ роляхъ Вани, Азучены и Урбана. Въ послѣдней партіи она вокализировала превосходно, т.е. достаточно легко, при чемъ не выпускала вставную, хоть и мало интересную арію второго акта. Новый драматическій теноръ, г. Алинскій, извѣстный Петербургу по частной оперѣ, обладаетъ сильнымъ грудянымъ матеріаломъ съ металлическими верхними нотами, симпатичнаго тембра. Но неумѣнье держаться на сценѣ, отсутствіе игры, недостаточная разработка речитативовъ— много вредитъ этому артисту и парализуетъ силу впечатлѣнія. Онъ хорошъ въ Русланѣ, Сабининѣ, „Сельской чести“, по голосу соотвѣтствуетъ партіи Рауля,—но тамъ, гдѣ требуются сценическія условія, г. Алинскій не на мѣстѣ. Въ „Жидовкѣ“ оказался очень удовлетворительнымъ Елеазаромъ г. Кассиловъ. Хотя типъ, выведенный имъ, не совсѣмъ вѣренъ, но въ вокальномъ отношеніи этотъ пѣвецъ, значительно успѣвшій въ послѣднее время, оставляетъ весьма благопріятное впечатлѣніе. Онъ эффектенъ также въ роли Турриду въ „Сельской чести“, которая, кстати замѣтить, прошла у насъ довольно сносно, если не упоминать о недостаточности хоровъ, которые во многомъ портили. Интермеццо каждый разъ повторяютъ, благодаря хорошо сыгравшемуся струнному квартету, органу и піанино (какъ всегда, здѣсь замѣняющему на этотъ разъ довольно искусно арфу). Въ оперѣ разучиваются: „Князь Игорь“, „Фра-Дьяволо“, „Робертъ-Дьяволъ“, „Лукреція“.—Обращаясь къ драматической труппѣ, замѣтимъ, что ею дано съ начала сезона 15 пьесъ, но сборы крайне печальны. Наибольшій сборъ далъ „Колумбъ“ (до 500 р.); обыкновенно сборы 120—300 р.—вмѣсто 1000 р. Такимъ образомъ, драма и теперь продолжаетъ существовать на счетъ оперы. Изъ бенефисовъ привлекли сравнительно болѣе публики— г-жъ Каменецъ-Бежоевой („Листья шелестятъ“), и Липовской (съ очень нелѣпой пьесой „Не такъ страшенъ чортъ“). Г-жа Каменецъ-Бежоева была хороша въ названной пьесѣ, особенно въ первыхъ трехъ актахъ; это—способная и умная артистка. Г-жа Липовская (талантливая комическая старуха) дозволила себѣ появиться въ „Ночномъ“, имѣя полстолѣтія за плечами (!). Имѣютъ успѣхъ и выдѣляются: г-жа Кривская въ „Тещѣ“, г-жа Свѣтлова въ Луизѣ въ „Коварствѣ и любовь“ и въ Катеринѣ въ „Грозѣ“; г-жа Перфильева въ „Евѣ“, г-жа Манжосъ-Андросова въ Танѣ („Столичный воздухъ“). Послѣдняя въ послѣднее время дѣлаетъ значительные успѣхи. При симпатичной наружности, умѣньѣ держаться на сценѣ, толковомъ обдуманномъ исполненіи, изъ этой юной артистки выработается хорошая ingenue. Г-жа Свѣтлова исполненіемъ

роли Катерины проявила сильный талантъ и завоевала общія симпатіи. Въ мужскихъ роляхъ имѣетъ успѣхъ г. Звѣздичъ на роляхъ резонеровъ, впрочемъ, въ роли Несчастливцева онъ былъ слабоватъ. Г. Сарматовъ *) былъ хорошъ только въ роли Фердинанда въ „Коварствѣ“ Шиллера; эта роль у него разработана тщательно. Въ прочихъ успѣхъ очень слабый. Г. Добровольскій проявляетъ большой талантъ въ разнообразномъ репертуарѣ.

—

Кіевъ (*отъ нашего корреспондента*). Товарищество драматическихъ артистовъ по прежнему продолжаетъ дѣлать хорошіе сборы. Особенно привлекаютъ публику бенефисные спектакли, на которые ставятъ или что нибудь интересное, или обстановочное. Къ послѣднимъ можно отнести бенефисъ капельмейстера г. Черняховскаго, поставившаго феерію Тарновскаго „Призракъ“. Противъ постановки подобнаго рода произведеній ничего нельзя имѣть, если ставить ихъ изрѣдка. Однако слѣдуетъ сказать, что затраты, которыя требуетъ эта феерія, можно было съ большей пользой употребить на классическую пьесу своего или иностраннаго репертуара. На этотъ разъ декораціи были приличны, а въ нѣкоторыхъ актахъ даже хороши. Въ роли Призрака прекрасно держится и декламируетъ г-жа Гламма-Мещерская. Объ исполненіи остальныхъ ролей можно не говорить въ виду того, что феерія эта требуетъ только опытныхъ артистовъ, недостатка въ которыхъ у насъ нѣтъ. Для слѣдующаго бенефиснаго спектакля шелъ мольеровскій „Донъ Жуанъ“, въ пользу г. Чужбинова. Выборъ, безъ сомнѣнія, хорошъ и былъ бы еще лучше, если бы въ труппѣ нашлись болѣе подходящіе исполнители для этой комедіи. Изъ исполнителей хорошее впечатлѣніе оставилъ одинъ г. Чужбиновъ (Сганарель). Роль Донъ Жуана исполнялъ г. Недѣлинъ. Въ слѣдующую пятницу поставили „Каширскую Старину“ для бенефиса г-жи Глѣбовой. Почтенная артистка не совсѣмъ удачно выбрала роль Марьицы изъ своего обширнаго репертуара для бенефиснаго спектакля. Первые акты не подходятъ къ теперешнимъ средствамъ артистки. Только со сцены возвращенія Василія (4-й актъ), роль ведется г-жей Глѣбовой энергично и производитъ впечатлѣніе. Съ хорошей стороны показалъ себя г. Скуратовъ (Василій), котораго ясная дикція и экспрессія въ исполненіи нравились публикѣ. Хороши также были: г-жи Шаровьева (Перепелиха), гг. Чужбиновъ (Живуля) и Соловцевъ (Бородавка). Бенефиціантка имѣла обычный успѣхъ. Остается еще сказать о бенефисахъ г-жи Анненской (6 ноября) и г. Недѣлина (13 ноября). Г-жа Анненская избрала „*новѣйшую пьесу*“ (по афишѣ) А. С. Грибоѣдова и Кн. Шаховскаго „Своя семья“ или „Замужняя невѣста“. Комедія Кн. А. Шаховскаго, написанная совмѣстно съ Грибоѣдовымъ въ 1817 году, никакъ не можетъ считаться „новѣйшей“. „Своя семья“, не смотря на свой почтенный возрастъ и забвенье, изъ котораго вывела ее г-жа Анненская, оказалась мало устарѣлой и могла бы имѣть успѣхъ при лучшемъ исполненіи ролей старушекъ—Феклы Савишны и Раисы Савишны. Изъ этихъ ролей можно сдѣлать характерныя фигуры, которыя, при талантливомъ исполненіи главной роли Наташи—г-жей Анненской, выступали бы отчетливѣй. Весьма кстати поставили эту комедію на утренній спектакль для учащейся молодежи. Все время раздавался смѣхъ и горячіе апплодисменты по адресу исполнителей — г-жи Анненской, гг. Чужбинова (Карпъ Савичъ) и Осмоловскаго (Максимъ Меркуловичъ). Бенефисъ г. Недѣлина прошелъ съ успѣхомъ. Ставили драму А. Додэ „Нума Руместанъ“, игранную въ прошломъ сезонѣ. Изъ дѣйствительно новыхъ пьесъ играли „Гибель Содома“ г. Зудермана. Пьеса обставлена сообразно съ указаніями автора и имѣетъ успѣхъ. Успѣхъ ея выразился не столько въ апплодисментахъ, которые не отличались особой горячностью, сколько въ тѣхъ разговорахъ и спорахъ по поводу ея, которые слышались со всѣхъ сторонъ во время антрактовъ. Мы называемъ это успѣхомъ, потому что послѣ пьесъ извѣстной фабрикаціи никогда не услышишь разговора по поводу только что игранаго, а если и услышишь, то что-нибудь скверное, конечно, для пьесы. Во время исполненія „Гибели Содома“ публика сидѣла тихо, внимательно слѣдя за перипетіями пьесы. Артисты также серьезно отнеслись къ своимъ нелегкимъ задачамъ. Особой серьезностью отличалось выполненіе г. Скуратовымъ главной роли—Вилли Яникова. Только послѣдняя сцена смерти не удалась артисту. Клерхенъ весьма мило изображала г-жа Самойлова, которой въ данной роли нѣсколько мѣшаетъ голосъ, отзывающійся нѣкоторой сухостью. Адду съ большимъ успѣхомъ сыграла г-жа Гламма-Мещерская. Недурна и г-жа Анненская (Китти), хотя первый выходъ ея неудаченъ и признанія увлекающейся дѣвушки звучали фальшиво. Драматическія сцены въ послѣднихъ актахъ проведены много лучше. Г. Соловцевъ—удачный Крамеръ, хотя не слѣдуетъ такъ пронзительно взвизгивать при словахъ: —„Ну, пускай-ка теперь кто нибудь осмѣлится къ вамъ подойти... Задушу его какъ ссобб...“. Авторъ требуетъ здѣсь горячности, но не въ такихъ размѣрахъ. Роль Вейса игралъ г. Долиновъ. Театръ на первомъ представленіи „Гибели Садома„ былъ почти полонъ. Репертуаръ съ 15 октября по 15 ноября: „Донъ-Жуанъ“ (2), „Ревизоръ“ (2), „Свадьба Кречинскаго“, „Женитьба Бѣлугина“, „Послѣдняя жертва“ (2), „Гроза“, „Таланты и поклонники“, „Своя семья“ (2), „Парижанка“, „Гибель Содома“ (2), „Мертвая петля“, „Нищіе духомъ“, „Преступница“, „Каширская Старина“ (2), „На жизненномъ пиру“, „Призракъ“ (3), „Шиповникъ“, „Тайна“, „Черезъ край“ (2), „Ворона въ павлиньихъ перьяхъ“ (2), „На пескахъ“, „Въ горахъ Кавказа“, „Заяцъ“, „Наслѣдство Тупинеля“, „Разрушеніе Помпеи“. Я.

—

Говоря о состояніи опернаго дѣла въ Кіевѣ, за текущій сезонъ, мы должны вернуться вновь къ тѣмъ фактамъ, о которыхъ мы упомянули въ концѣ нашей замѣтки, помѣщенной въ № 24 „Артиста“. Несостоятельность режиссерскаго дѣла и удовлетворительное положеніе музыкально-технической части исполненія составляютъ два элемента, являющіеся источниками непримиримаго противорѣчія, подрѣзывающаго успѣхъ предпріятія, взятаго въ цѣломъ. Самый наглядный примѣръ такого дуализма обнаружился по случаю постановки „Хованщины“. Несмотря на тщательную передачу партитуры, она въ результатѣ не произвела впечатлѣнія жизненнаго воспроизведенія исторической драмы, составляющей внутреннюю ея подкладку. Главные герои посмертнаго творенія Мусоргскаго—Досифей (г. Островидовъ) и Марфа—раскольница (г жа Нивинская), отнеслись къ возложеннымъ на нихъ драматическимъ задачамъ по методѣ тѣхъ актеровъ, которые, по замѣчанію Гейне, слишкомъ совѣстливы для того, чтобы рѣшиться обмануть зрителя. Они такъ и остались оперными исполнителями, озабоченными вѣрной передачей буквы исполняемаго, но не постаравшимися пере-

*) Исправляемъ опечатку въ корреспонденціи № 23 „Артиста“, гдѣ вмѣсто г. Сарматова напечатано „Скуратовъ“.

нести зрителя въ сферу внутреннихъ ощущеній изображаемыхъ ими типовъ. Разница между ними заключалась лишь, такъ сказать, въ количественной пропорціи ихъ драматическаго индиферентизма. Перевѣсъ въ этомъ отношеніи былъ на сторонѣ г. Островидова; онъ ни на минуту не доставилъ намъ иллюзіи фанатика, способнаго толкнуть своихъ единомышленниковъ въ огонь пылающаго костра. На нашей сценѣ не было въ сущности и этого пылающаго костра; заключительный моментъ мрачной драмы оказался обставленнымъ весьма мизерно. Хористы, размѣщенные по рутинной симметрической вогнутой линіи, освѣщались изъ за кулисъ бенгальскимъ красноватымъ огнемъ, на манеръ апофеоза плохого балета. Двѣ менѣе капитальныя роли „Хованщины“ вышли достаточно рельефно со стороны драмы: г. Тартаковъ приложилъ къ изображенію Шакловитаго свою выдающуюся способность проникаться духомъ исполняемаго и сливаться съ изображаемою личностью. Къ сожалѣнію, на этотъ разъ нашему талантливому баритону выпала задача мало благодарная; данное дѣйствующее лицо является нѣсколько фальшиво задуманнымъ и ходульнымъ, точно также и музыка, написанная Мусоргскимъ для характеристики Шакловитаго, отзывается неискреннимъ, мелодраматическимъ оттѣнкомъ, за исключеніемъ пѣвучаго романса 3-го дѣйствія, который является за то нелогическимъ моментомъ развитія такого типа. Роль князя Хованскаго старшаго была удачно представлена г. Градцевымъ; артистъ отлично подчеркнулъ кичливое самодурство этой исторической личности, не впадая въ утрировку. Небольшая, но симпатичная и отвѣтственная роль князя Голицына, нашла себѣ очень хорошаго исполнителя въ лицѣ г. Морского, дѣлающаго значительные успѣхи какъ въ пѣніи, такъ и въ игрѣ. Этотъ пѣвецъ, на котораго въ началѣ сезона было обращено столь мало вниманія, какъ со стороны антрепренера, такъ и со стороны публики, выдвинулся съ тѣхъ поръ въ первый рядъ нашего опернаго персонала. Постепенное сокращеніе дѣятельности г. Васильева совпало съ появленіемъ г-жи Павловской, которая оживила до извѣстной степени нашу публику. Г. Морской выступалъ каждый разъ въ гастроляхъ г-жи Павловской; такимъ образомъ болѣе многочисленная аудиторія могла прослушать этого пѣвца въ разнообразныхъ партіяхъ, вынося благопріятное впечатлѣніе отъ его исполненія Іонтека („Галька“), Альфреда („Травіата“), Донъ-Хозе и Ленскаго. На дняхъ къ этому списку прибавилась еще роль Финна въ „Русланѣ“. Начало успѣховъ г. Морского, слѣдуетъ отнести къ партіи князя Голицына, отлично разученной этимъ пѣвцомъ. Весьма недуренъ оказался въ „Хованщинѣ“ также и Подлячій—г. Борисенко, который обнаружилъ послѣдствіи всю силу и полноту своего голоса въ роли Баяна („Русланъ“). Изъ сказаннаго видно что, „музыкальная драма“ Мусоргскаго, разученная превосходно со стороны оркестроваго и хорового исполненія, и большею частью недурно обставленная, по части отдѣльныхъ партій, могла бы имѣть успѣхъ и остаться въ репертуарѣ. Однако же, „Хованщина“ исчезла съ афиши послѣ пяти представленій. Первое появленіе этой оперы сопровождалось даже весьма бурными демонстраціями враждебнаго свойства; среди хаоса криковъ, раздававшихся въ верхнихъ ярусахъ театра, трудно было разобраться и узнать противъ чего и кого особенно протестуютъ недовольные. Нынѣ мы склонны думать, что извѣстная часть публики воспользовалась случаемъ заявить свое неодобреніе нынѣшней антрепризѣ; быть можетъ, что при предшественникѣ г. Сѣтова удалось-бы водворить въ Кіевѣ „Хованщину“, по примѣру „Князя Игоря“, хотя не слѣдуетъ забывать при томъ, что послѣдняя опера уклоняется отъ общепринятыхъ оперныхъ формъ несравненно менѣе, нежели произведеніе Мусоргскаго. Оптимисты думаютъ, что г. Сѣтовъ просто не сумѣлъ заинтересовать публику „Хованщиной“, постановка была недостаточно роскошна и разнообразна, игра отсутствовала не только среди народныхъ массъ, но и у нѣкоторыхъ исполнителей отдѣльныхъ партій, и при томъ, крайне важныхъ, какъ Досифей и Марфа—раскольница. Исполнители этихъ ролей ограничились точнымъ соблюденіемъ предписанныхъ авторомъ динамическихъ оттѣнковъ, пѣніе полнымъ голосомъ должно было изобразить моменты экзальтаціи дѣйствующихъ лицъ; пѣніе въ полголоса считалось достаточнымъ выраженіемъ смиренія и покорности судьбѣ. Но эти пріемы не выходили за предѣлы вокальныхъ оттѣнковъ и представляли мало общаго съ истиннымъ увлеченіемъ, свидѣтельствующимъ о присутствіи искры Божьей.

„Хованщина“, появившаяся передъ публикой въ концѣ октября, была послѣдней оперой, подготовленной весьма тщательно по крайней мѣрѣ въ отношеніи музыкальнаго ансамбля. Послѣ разочарованія насчетъ матеріальнаго успѣха этой оперы, г. Сѣтовъ рѣшился отложить въ сторону излишнія попеченія объ эстетическихъ цѣляхъ оперная дѣла и принялся за обычную систему провинціальной антрепризы, пытаясь замѣнить качество—количествомъ. Посыпались одна за другою оперы самыя разнородныя; по воскресеньямъ бываютъ спектакли днемъ и вечеромъ. Оркестръ и хоры изнемогаютъ подъ тяжестью непосильной работы. Качество исполненія этихъ безсмѣнныхъ тружениковъ оперная дѣла падаетъ съ каждымъ днемъ; хористы не даютъ звука, фальшивятъ и поютъ въ разсыпную. Въ оркестрѣ начинаютъ проявляться курьезы и недочеты, которыхъ не существовало въ теченіе первыхъ двухъ мѣсяцевъ сезона. Третій мѣсяцъ еще не прошелъ, а въ оперномъ театрѣ состоялось уже 76 спектаклей и поставлены 18 оперъ. Если такъ будетъ продолжаться и далѣе, то кіевская лирическая сцена можетъ превратиться въ коммерческое предпріятіе, не имѣющее ничего общаго съ искусствомъ. Все это показываетъ, что отношеніе городской думы къ частной театральной антрепризѣ не должно ограничиваться назначеніемъ антрепренера на извѣстный срокъ; необходимо имѣть бдительный контроль надъ способами эксплоатаціи театра и установить извѣстный надзоръ, гарантирующій противъ злоупотребленій, клонящихся къ упадку эстетической стороны дѣла. При городской управѣ существуетъ особая театральная коммиссія, призванная оказывать нѣкоторое вліяніе на дѣла антрепризы; но ея полномочія, повидимому, не идутъ далѣе права требовать исключенія извѣстныхъ членовъ труппы и замѣны ихъ другими. Это право прилагается къ практикѣ, иногда весьма неудачно: такъ напр. въ текущемъ сезонѣ г. Морской попалъ было въ число забракованныхъ. Онъ остался, по счастію, хотя считается переведеннымъ на вторыя роли; на дѣлѣ-же ему приходится пѣть чуть-ли не каждый вечеръ.

Въ заключеніе мы должны упомянуть здѣсь о спектаклѣ 27 ноября, т. е. о юбилейномъ представленіи „Руслана“. Это „чествованіе“, безсмертнаго творенія Глинки является любопытной страничкой въ лѣтописи постепеннаго пониженія уровня исполненія въ нашемъ „храмѣ искусства“. Даже для такого случая г. Сѣтовъ не счелъ нужнымъ отрѣшиться отъ своей новой методы, не позволяющей затратить время на подготовку сложныхъ оперъ. Плоды такой небрежности не заставили себя ждать. Усилія добросовѣстныхъ и талантливыхъ исполни-

телей отдѣльныхъ партій (г-жъ Добровской—Людмилы, Астафьевой—Гориславы, Нивинской—Ратмира; гг. Круглова—Руслана, Морскаго—Финна, Борисенко—Баяна), не спасли оперу Глинки отъ общей неурядицы и хаоса. И неудивительно, такъ какъ опера шла съ двухъ репетицій (!) при капельмейстерѣ, для котораго она составляла terra incognita. Въ этомъ легко было убѣдиться, прослушавъ странные темпы, навязанные г-мъ Пагани отдѣльнымъ номерамъ оперы, и нимало не подходящіе ни къ характеру музыки, ни къ прочно установившимся традиціямъ. Очевидно, нашъ капельмейстеръ незнакомъ ни съ тѣмъ, ни съ другимъ. Исполненіе смахивало поэтому на чтеніе съ листа неизвѣстной музыки, понимаемой большею частью совершенно превратно. Легко себѣ представить, что вышло напр. изъ увертюры, сыгранной въ слишкомъ растянутомъ темпѣ, или изъ хора во время сраженія Руслана съ Черноморомъ, скомканнаго на подобіе итальянской стретты. Это исполненіе „Руслана“, исказивши шедевръ Глинки до неузнаваемости, показало вмѣстѣ съ тѣмъ важный недостатокъ г. Пагани, какъ капельмейстера русскаго опернаго театра. Одаренный значительными музыкальными способностями, нашъ дирижеръ, видно, не освоился съ русской музыкой. Объ остальныхъ пробѣлахъ нашего юбилейнаго спектакля мы предпочитаемъ умолчать: это было печальное соединеніе режиссерскихъ промаховъ и полной неподготовленности къ успѣшному разрѣшенію предпринятой задачи.

В. Чечоттъ.

—

Кострома (*отъ нашего корреспондента*). Съ 27-го сентября, здѣсь начались спектакли Товарищества драматическихъ артистовъ подъ управленіемъ и режиссерствомъ П. Д. Дмитріева-Волынскаго.

Дѣла съ самаго открытія пошли очень недурно, и труппа Товарищества, сформированная г. Дмитріевымъ-Волынскимъ, оказалась вполнѣ удовлетворительной для Костромы, или, по крайней мѣрѣ, для той публики, которая посѣщаетъ нашъ городской театръ, и сборы въ настоящемъ сезонѣ противъ прошлаго года вдвое лучше.

Большинство персонала—очень добросовѣстные артисты, если и не отличающіеся выдающимися талантами, то и не бездарности.

Среди нихъ находится нѣсколько артистовъ, стоящихъ выше посредственности и отличающихся безспорно даровитостью.

Г. Дмитріевъ-Волынскій является хорошимъ исполнителемъ сильно-драматическихъ ролей. Затѣмъ слѣдуютъ: ingenue dramatique г-жа Лодина, первый любовникъ г. Борецкій, резонеръ г. Колосовскій и вновь приглашенный на роли комиковъ г. Лавровъ.

Любимица настоящаго сезона, г-жа Лодина, принадлежитъ къ числу такихъ артистокъ, которыя даже изъ безцвѣтной роли, почти изъ ничего, сдѣлаютъ нѣчто.

Обычное амплуа г-жи Лодиной—преимущественно ingenue dramatique; хотя нѣкоторыя роли, взятыя ею и относящіяся скорѣе къ ingenue comique, были исполнены прекрасно.

Относительно г. Борецкаго (первый любовникъ) можно сказать, что онъ артистъ, хотя и молодой, но съ несомнѣннымъ дарованіемъ, и при извѣстномъ трудѣ съ его стороны, обѣщающій многое.

Г. Колосовскій—артистъ даровитый и талантливый, игра котораго хорошо извѣстна костромичамъ по сезону 1890 года.

Комикъ г. Лавровъ, выступившій впервые въ отвѣтственныхъ роляхъ: Расплюева и Подколесина—въ „Женитьбѣ“ Гоголя, оказался вполнѣ опытнымъ артистомъ, играющимъ естественно, безъ всякаго шаржа и утрировки, чѣмъ сразу понравился публикѣ.

Изъ остальныхъ исполнителей выдѣляются г-жи: Щеголева (комическая старуха), Борисова, Радовичъ-Любимова (въ роляхъ ingenue comique, преимущественно въ водевиляхъ и маленькихъ комедіяхъ, Святловская, бывшая пѣвица казанской русской оперы, и гг. Татариновъ, Апушкинъ, Погонинъ, Корнельевъ и др.

Нѣкоторое время ощущался недостатокъ въ драматической героинѣ, роли которой исполняются, пока, одной изъ артистокъ труппы. Чувствуется также недостатокъ въ актерѣ на роли фата. Но съ приглашеніемъ на роли героинь г-жи Холмской, и г. Маркова на роли резонеръ-фатовъ,—г. Дмитріевъ-Волынскій, судя по настоящимъ сборамъ, можетъ разсчитывать на болѣе блестящій успѣхъ.

Вслѣдствіе большого расхода перваго мѣсяца по отчету Товариществу за 3 недѣли, за уплатой всѣхъ расходовъ, артисты получили по 19½ коп. на марку.

Передаютъ, будто-бы труппа осталась довольна такимъ дѣлежемъ, на самомъ-же дѣлѣ, это—очень скудный заработокъ, хотя, повторяю, что на первый мѣсяцъ, въ виду исключительно громадныхъ расходовъ, было-бы преждевременно ожидать лучшаго заработка.

Со второй половины октября началась серія бенефисовъ. Первымъ въ сезонѣ открылся (16-го октября) бенефисъ режиссера и распорядителя Товарищества г. Дмитріева-Волынскаго, поставившаго интермедію съ пѣніемъ на злобы дня—„Матушка Москва“, и фарсъ—„Москва и французская выставка“, которыя, къ сожалѣнію, пришлись по вкусу нашей публикѣ, вслѣдствіе чего первая пьеса была повторена черезъ нѣкоторое время. Кромѣ того, въ этотъ вечеръ давалась историческая драма „Смерть Сусанина“. Сборъ достигъ 300 руб.

Слѣдующій бенефисъ, г-жи А. А. Лодиной, далъ сбору 400 руб. Выборъ бенефиціантки остановился на комедіяхъ—„Столичный воздухъ“ и „Надо разводиться“. Разыграны обѣ пьесы были дружно.

Третій бенефисъ—г. Татаринова,—познакомившаго костромскую публику съ такой безсмыслицей, какой является оперетка подъ громкимъ названіемъ—„Елена у Париса“, продолженіе Оффенбаховской „Елены Прекрасной“. Говорить объ исполненіи, конечно, не приходится. Сборъ былъ 217 руб.

30-го октября состоялся бенефисъ г-жи Щеголевой, возобновившей комедію „Женитьба Бѣлугина“ и поставившей два акта изъ прекрасной исторической драмы покойнаго Кукольника—„Князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ-Шуйскій“. Не смотря на интересъ спектакля, бенефисъ оказался неудачнымъ въ смыслѣ сбора.

Хорошій сборъ далъ (320 руб.) бенефисъ г-жи Свѣтловской, благодаря участію опернаго пѣвца П. И. Богатырева, выступившаго въ роли Торопки въ трехъ актахъ „Аскольдовой Могилы“ и исполнившаго въ дивертисментѣ подъ аккомпаниментъ гитары русскія пѣсни. Шедшая въ тотъ вечеръ новая комедія г. Зазулина „Семейная революція“, благодаря прекрасной игрѣ г-жи Лодиной и г. Лаврова, прошла съ ансамблемъ. 6 ноября состоялся бенефисъ г. Погонина, выступившаго въ городничемъ въ „Ревизорѣ“. Недурнымъ Хлестаковымъ оказался г. Борецкій. Г. Колосовскій въ роли Осипа былъ безподобенъ и его шумно вызывали. Женскій персоналъ тоже не уступалъ мужскому; вообще исполненіе, „Ревизора“ отличалось ровностью.

Слѣдуетъ отмѣтить еще одинъ интересный спектакль, въ которомъ особенно выдѣлялись гг. Борецкій и Колосовскій,—это поставленная на нашей сценѣ трагедія Шиллера „Разбойники“.

До 7 ноября Товариществомъ всего поставлено 18 спектаклей, въ число которыхъ, между прочимъ, вошли слѣдующія пьесы: „Въ старые годы“, „Маіорша“, „Бѣдность не порокъ“, „Дмитрій Самозванецъ“, „Свадьба Кречинскаго“, „Блуждающіе огни“, „Горькая судьбина“, „Царская невѣста“, „Смерть Ляпунова“, „Ева“, „Столичный воздухъ“, „Семейная революція“, „Темныя силы“, „Жидовка“, „Ванька ключникъ“, „Въ горахъ Кавказа“ и др.

За послѣднее время, вслѣдствіе различныхъ недоразумѣній въ „Товариществѣ“, составъ нашей труппы, довольно многочисленной въ началѣ сезона, существенно измѣнился: выбыли изъ него—П. М. Погонина (грандъ-дамъ), А. И. Погонинъ (комикъ-резонеръ), С. А. Алексѣевъ (резонеръ-фатъ), г-жа Радовичъ-Любимова (водевильная актриса съ пѣніемъ) и г-жа Святловская, бывшая пѣвица Казанской русской оперы. Составъ труппы въ настоящее время слѣдующій: женскій персоналъ: г-жи З. В. Холмская—драматическая героиня; А. А. Лодина—ingenue dramatique; Н. Н. Борисова и Л. С. Левина—ingenue comique и водевильныя; Л. Н. Щеголева, Орлова и Хвостова—комическія старухи; Побѣдова—грандъ-дамъ и на роли драматическихъ старухъ; Алина и Карпакова—выходныя роли; мужской персоналъ: гг. Н. Н. Борецкій—драматическій любовникъ; П. Д. Дмитріевъ-Волынскій—сильно драматическія роли; И. В. Колосовскій—бытовой и характерный резонеръ; С. С Апушкинъ—сильно драматическій резонеръ; г. Марковъ—резонеръ-фатъ; Е. В. Лавровъ—комикъ резонеръ; В. Ѳ. Егоровъ—комикъ; М. И. Татариновъ—простакъ; С. Я. Волгинъ—jeune comique; А. И. Радашевъ—водевильный любовникъ; г. Корнельевъ—водевили съ пѣніемъ и на выходныя роли; гг. Даниловъ, Поповъ и Васильевъ; кромѣ того первый изъ нихъ состоитъ декораторомъ и послѣдній въ качествѣ помощника режиссера. Суфлеръ г. Викорсъ. Небольшой театральный оркестръ подъ управленіемъ г. Смирнова.

Вновь приглашенная въ составъ нашего Товарищества изъ Орла г-жа Холмская въ первый разъ выступила передъ костромской публикой 8 ноября въ трудной и отвѣтственной роли Татьяны Рѣпиной въ извѣстной драмѣ г. Суворина и имѣла значительный успѣхъ, проведя всю роль прочувствованно и жизненно. З. В. Холмская, артистка хотя и начинающая, имѣетъ всѣ данныя для сцены, обладаетъ эффектною сценическою наружностью, выразительною дикціею и умѣньемъ держаться на сценѣ и такимъ образомъ можетъ служить украшеніемъ нашей труппы.

Выступившій одновременно съ г-жей Холмской артистъ г. Марковъ въ роли Котельникова былъ довольно безцвѣтенъ и никакими достоинствами не отличается. Г. Борецкій, игравшій Сабинина, и г-жа Лодина, въ роли помѣщицы Олениной, были вполнѣ приличны. Весьма недурно были выполнены роли: Адашева г. Колосовскимъ, антрепренера г. Лавровымъ и еврея-банкира г. Погонинымъ. Вообще, пьеса была исполнена при отличномъ ансамблѣ. Для второго своего дебюта г-жа Холмская появилась въ роли Маріи Стюартъ, въ сценѣ свиданія двухъ королевъ изъ трагедіи Шиллера, которую провела съ горячимъ чувствомъ правдивости. Елизавету играла г-жа Борисова, поставившая кромѣ того для своего бенефиса не шедшую на нашей сценѣ комедію г. Карпова „Жрица искусства“. Третій выходъ г-жи Холмской состоялся въ драмѣ кн. Сумбатова „Цѣпи“ въ роли Волынцевой. Сыграна пьеса была старательно, хотя г. Борецкій въ роли Пропорьева оставлялъ желать многаго. 13 ноября Товарищество устроило общедоступный спектакль, по самымъ уменьшеннымъ цѣнамъ, поставило „Лѣсъ“ Островскаго и не ошиблось въ разсчетѣ. Театръ былъ переполненъ, и не смотря на низкія цѣны далъ сбору 150 руб. Спектакль прошелъ гладко, только одинъ г. Марковъ, игравшій Несчастливцева, былъ довольно плохъ.

Нельзя не отнестись съ полнымъ сочувствіемъ къ устройству общедоступныхъ спектаклей и не поблагодарить распорядителя Товарищества за благую цѣль давать за самую дешевую плату возможность видѣть каждому хорошія пьесы репертуара Островскаго, „Гроза“ котораго шла для второго раза, днемъ, 21 числа. Третій спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ, состоявшійся 27 числа, прошелъ замѣчательно хорошо и г-жу Холмскую, исполнявшую роль кумы Настасьи въ „Чародѣйкѣ“ г. Шпажинскаго, восторженно принимали за вполнѣ художественную игру.

15 ноября „Товарищество“ поставило эффектную драму—„Христоформъ Колумбъ“, и не смотря на праздничный день и недурную обстановку, пьеса сбору не дала. Въ томъ же отношеніи нужно упомянуть о бенефисѣ г-жи Радовичъ-Любимовой, состоявшемся 17 числа, въ который давалась драма г. Салова—„Степной богатырь“. Главную роль Крутовертова исполнилъ г. Колосовскій и имѣлъ въ ней вполнѣ заслуженный успѣхъ. Хорошими партнерами ему явились: г-жа Холмская въ роли Глафиры и г-жа Лодина въ роли Валентины. Сама бенефиціантка выступила въ послѣдній разъ передъ своимъ отъѣздомъ въ старинномъ водевилѣ Ѳ. Кони—„Дѣвушка-гусаръ“ и очень бойко сыграла роль гусара Ольскаго.

Совсѣмъ неудачнымъ вышелъ бенефисъ распорядителя Товарищества г. Дмитріева-Волынскаго, состоявшійся 27-го ноября.

Почтенный артистъ совсѣмъ изумилъ насъ выборомъ пьесъ. И что за несчастная мысль явилась у г. Дмитріева-Волынскаго соединить такую ужасную пьесу подъ громкимъ названіемъ—„Прекрасный Іосифъ, проданный братьями, или голодъ въ Іерусалимѣ и царедворецъ царя Фараона“, съ французской мелодрамой—„Дочь каторжника, или убійство въ окрестностяхъ Парижа“. „Прекрасный Іосифъ“, при гробовомъ молчаніи со стороны нашей нетребовательной публики, провалился... Были обѣщаны новые костюмы, якобы сдѣланные по древне-историческимъ рисункамъ, которые замѣнены были какими-то необъяснимыми хламидами.

Въ теченіе ноября репертуаръ состоялъ изъ слѣдующихъ пьесъ: „Разбойники“, „Аскольдова могила“, „Ревизоръ“, „Татьяна Рѣпина“, „Жрица искусства“, „Цѣпи“, „Лѣсъ“, „Христоформъ Колумбъ“, „Степной богатырь“, „Ошибки молодости“, „Гроза“ (денной), „Сиротская доля“, „Слава за гробомъ“, „Іосифъ прекрасный“, „Дочь каторжника“, „Чародѣйка“, „Преступленіе и наказаніе“.

Во вторникъ, 1 декабря, состоялся бенефисъ комика г. Лаврова. Представлена была „Ольга Ранцева“. Кромѣ того бенефиціантомъ, по случаю юбилейнаго торжества Фонъ-Визина, поставленъ былъ 3-й актъ „Бригадира“ и живая картина на юбилейную тему. Не смотря на интересъ спектакля, сборъ былъ очень малъ и едва достигъ 100 руб.

Въ понедѣльникъ, 23-го ноября, въ зданіи нашего городскаго театра поставленъ былъ членами мѣстнаго Общества любителей первый спектакль, на которомъ шла комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ:

„Черезъ край“ и „Несчастіе особаго рода“, комедія въ 1-мъ дѣйствіи. Послѣдняя пьеса шла исключительно при участіи артистовъ мѣстной труппы гг. Колосовскаго, Лаврова и г-жи Борисовой. Обѣ пьесы были обставлены очень удачно и сошли живо, благодаря хорошему ансамблю исполнителей. Особенно хорошо были проведены комическія роли чиновника Мухина (исполнитель г. Смуровъ) и старой дѣвы Пылаевой (г-жа Андроникова), обдуманное, полное юмора исполненіе которыхъ неоднократно вызывало въ публикѣ взрывы дружнаго смѣха.

—

Кременчугъ (*отъ нашего корреспондента*). Театральный сезонъ открылся у насъ 27-го сентября пьесою А. Сумбатова — „Цѣпи“. Репертуаръ—драма и комедія. Играютъ 4 раза въ недѣлю подъ управленіемъ антрепренера Н. Т. Филипповскаго. Дѣла идутъ плохо. Въ этомъ виноватъ самъ г. Филипповскій. Въ Кременчугѣ труппа должна быть хорошая, а этого, къ несчастію, сказать про его труппу нельзя, за немногимъ исключеніемъ. Составъ слѣдующій: г-жи Башинская (grande dame dramatique), Пальмина (ingenue dramatique), Ленская (ком. старуха), Тинская (ком. старуха), Самойлова, Крельская, Богданова (вторыя роли;) гг. Мильскій (драматическій любовникъ), Благинъ (комикъ) Раковскій (характерныя роли), Катарскій (фатъ), Гофманъ (простакъ) Зиновьевъ и Московскій (2-ыя роли). Изъ всѣхъ поименованныхъ лицъ лишь г-жи Пальмина и Тинская и г. Мильскій—новыя, незнакомыя Кременчугу; всѣ же остальныя уже извѣстны по прошлымъ сезонамъ. Такъ г-жа Башинская служитъ четвертый сезонъ, г. Катарскій—3-й. Выдающимся успѣхомъ пользуются г жа Башинская, Пальмина и г. Мильскій. Г-жа Пальмина очень недурная ingenue, обладающая и физическими данными, и огонькомъ, но она, къ несчастію, небрежно относится къ ролямъ; г. Мильскій—очень молодой актеръ, но подающій большія надежды: и фигура, и голосовыя средства не оставляютъ желать ничего лучшаго, также много задушевности, а главное пониманія роли. Онъ актеръ образованный, а потому, при работѣ, которая ему *очень необходима*, такъ какъ, повторяю, онъ еще очень молодъ, изъ него выйдетъ замѣтная сила. Г. Благинъ—очень недурный комикъ-буффъ, но ему мѣшаетъ акцентъ. Г. Раковскій и г. Гофманъ—не портятъ, но и не создаютъ. Репертуаръ: „Цѣни“, „Листья шелестятъ“, „Ранняя осень“, „Богатырь Вѣка“, „Ева“, „Компаньоны“, „Осколки минувшаго“, „Современная героиня“, „Столичный воздухъ“, „Степная красавица“, „Безъ вины виноватые“, „Денежные тузы“, „Жрица искусства“, „Семейная революція“, „Заяцъ“, „Уголокъ Москвы“ и т. д.

—

Нижній-Новгородъ (*отъ нашего корреспондента*). Среди всеобщаго упадка театральнаго дѣла въ провинціи, нашъ городъ не представляетъ исключенія. Въ настоящее время наступаетъ уже, такъ называемый, разгаръ сезона, а сборы нижегородскаго театра все еще оставляютъ желать многаго; насколько плохи эти сборы, видно изъ тѣхъ спектаклей, когда къ кассу за весь вечеръ поступало не болѣе ста рублей; за вычетомъ отсюда вечерового расхода и арендной платы, кстати сказать, неномѣрно высокой, на долю Товарищества остаются жалкіе гроши; приходится удивляться, какъ только можетъ вестись дѣло при подобныхъ условіяхъ. Разобраться въ этомъ печальномъ явленіи и найти причины, вызывающія его, довольно трудно, тѣмъ болѣе, что антагонизмъ между театромъ и нижегородскимъ обществомъ продолжается вотъ уже нѣсколько лѣтъ. Въ послѣдніе годы антрепризы г. Бѣльскаго, не смотря на хорошія труппы и разнообразный репертуаръ, театръ съ каждымъ сезономъ, все рѣже и рѣже посѣщался публикой и, наконецъ, сборы дошли до того minimum'а, при которомъ продолжать дѣло оказалось немыслимо. По уходѣ изъ Нижняго г. Бѣльскаго, долгое время существовала увѣренность въ томъ, что театръ, по крайней мѣрѣ нѣсколько лѣтъ, простоитъ закрытымъ; понятно то удивленіе, съ которымъ городъ встрѣтилъ въ прошломъ году пріѣздъ г. Волгина во главѣ Товарищества драматическихъ артистовъ. Хотя открытіе театральнаго сезона и возбудило въ мѣстномъ обществѣ нѣкоторое недовѣріе, тѣмъ не менѣе, дѣла театра въ прошлогодній сезонъ шли, если не блестяще, то во всякомъ случаѣ удовлетворительно. И въ нынѣшній сезонъ, открывая театръ, г. Волгинъ, очевидно, сильно разсчитывалъ, что фарсы попрежнему привлекутъ публику; къ удивленію, разсчеты эти не оправдались: самые плохіе сборы въ нынѣшнемъ сезонѣ пали именно на тѣ дни, въ которые ставились фарсы. Теперь Товарищество надумало обратить особенное вниманіе на обстановочныя пьесы, а также возобновило мелодрамы, и послѣднія, къ удивленію, начинаютъ дѣлать сборы.

Новыхъ пьесъ въ нынѣшнемъ сезонѣ на сценѣ нижегородскаго театра ставилось до сихъ поръ очень немного и изъ нихъ особенный успѣхъ имѣла „Перчатка“ Бьернсона-Бьернстерна.

Составъ Товарищества довольно многочисленный; видное мѣсто въ труппѣ занимаютъ: г-жи Волгина-Покровская (первыя драматическія роли), Красева (грандъ-дама) и Соколовская (инженю) и гг. Собольщиковъ-Самаринъ (резонеръ), Доливо-Добровольскій, Степинъ (любовники) и Волгинъ (простакъ). Къ сожалѣнію, за послѣднее время Товарищество лишилось хорошей актрисы г-жи Нинины-Петина.

На дняхъ выѣхала изъ Нижняго въ Иваново-Вознесенскъ игравшая у насъ нѣсколько недѣль малороссійская труппа подъ управленіемъ г. Мирова-Бедюхъ; труппа эта изъ очень неважныхъ, но дѣла она сдѣлала очень хорошія. Малороссійскіе спектакли давались на сценѣ мѣстнаго всесословнаго клуба и пользовались въ городѣ большимъ успѣхомъ.

Въ коммерческомъ клубѣ, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, два раза въ мѣсяцъ бываютъ ученическія утра мѣстнаго отдѣленія Русскаго Императорскаго Музыкальнаго Общества. Главною приманкою этихъ утръ служитъ очень недурное исполненіе оркестромъ, подъ управленіемъ г. Виллуана, классическихъ произведеній русскихъ и иностранныхъ композиторовъ; жаль только, что отечественной музыкѣ на этихъ утрахъ удѣляется очень мало мѣста. Изъ ученицъ, появляющихся на утрахъ, особенное вниманіе обращаютъ г-жи Пригоровская (піанистка) и Григорьева (пѣвица).

Въ залѣ того же клуба состоялся концертъ г-жи Б. Вульфіусъ, недавно вернувшейся изъ Дрездена, гдѣ она доканчивала свое музыкальное образованіе. Г-жа Вульфіусъ обладаетъ низкимъ меццо-сопрано, недурно звучащимъ, но требующимъ еще не малой обработки. Поетъ концертантка просто, безъ эффектовъ, но въ исполненіе музыкальныхъ произведеній вкладываетъ много чувства. Концертъ г-жи Вульфіусъ, какъ нижегородской уроженки, въ матеріальномъ отношеніи имѣлъ громадный успѣхъ.

Б.

—

Новгородъ (*отъ нашего корреспондента*). Спектакли въ нашемъ театрѣ, принадлежащемъ г. Мерянскому, въ настоящее время устраиваются

новымъ Товариществомъ подъ управленіемъ главнаго режиссера Я. И. Шмитова. Сезонъ открылся 1-го октября пьесою „Общество поощренія скуки“. Спектакль привлекъ многочисленную публику и театръ былъ полонъ. Надо сказать, что, благодаря добросовѣстному отношенію къ дѣлу, пьеса была сыграна съ рѣдкимъ на нашей сценѣ ансамблемъ. Изъ числа отдѣльныхъ исполнителей слѣдуетъ отмѣтить г-жу Браунъ, типично передавшую роль княгини Обронской, и г. Травинскаго въ роли молодого профессора; весьма естественны и комичны были г-жа Озерова и г. Добровольскій, изображавшіе супруговъ Борскихъ. Послѣ открытія намъ пришлось посѣтить спектакли: 11-го октября „Симфонія“, 18-го октября „Таланты и поклонники“, 22-го октября „Уріель Акоста“, 25-го октября „Ревизоръ“ и 1-го ноября „Коварство и любовь“. Не всѣ изъ перечисленныхъ спектаклей были удачны. Надо сказать, что г. Шмитовъ, не довольствуясь наличнымъ составомъ труппы, приглашаетъ отъ времени до времени на гастроли нѣкоторыхъ изъ петербургскихъ актеровъ и актрисъ. Нельзя, само собою разумѣется, не одобрить такой благой мѣры, которая въ прежнее время у насъ совершенно не практиковалась и которая, безъ сомнѣнія, должна привлекать публику. Такъ, въ „Симфоніи“ роль Елены Протичъ была прекрасно выполнена г-жею Корсаковой, актрисой видимо способной и опытной; хороша также была г-жа Вѣрина (псевдонимъ) въ роли Нѣгиной въ „Талантахъ и поклонникахъ“, особенно удалась ей сцена прощанія съ Мелузовымъ (г. Добровольскій), исполненная просто и съ чувствомъ. Съ большимъ удовольствіемъ и вниманіемъ публика прослушала трагедію „Уріель Акоста“ съ г. Дарскимъ въ заглавной роли; г. Дарскій—артистъ съ талантомъ: характеръ Уріеля и его душевную борьбу онъ сумѣлъ выразить весьма искусно и осмысленно, чтка его была превосходная. Такимъ образомъ указанные гастроли имѣли все-таки успѣхъ. Но нельзя того же сказать относительно приглашенія г. Аткарскаго, исполнявшаго роль городничаго въ „Ревизорѣ“. Вообще комедія „Ревизоръ“ прошла весьма плохо; если исключить приглашенную на тотъ же вечеръ г-жу Мусину-Пушкину, прекрасно выполнившую роль городничихи, то остальные безсмертные гоголевскіе типы искажены были до неузнаваемости; мало того, актеръ, игравшій почтмейстера, въ теченіе всего перваго дѣйствія бормоталъ какія то небывалыя слова, такъ что съ третьяго дѣйствія его роль долженъ былъ исполнять г. Шмитовъ. Однимъ словомъ, намъ никогда еще не приходилось видѣть „Ревизора“ въ такомъ плохомъ исполненіи. Трагедія Шиллера „Коварство и любовь“ также прошла плохо, за исключеніемъ г. Ларіонова-Ларина, прекрасно исполнившаго роль музыканта Миллера. Г. Ларіоновъ-Ларинъ—актеръ весьма недурной: всѣ игранныя имъ роли (Нарокова въ „Талантахъ и поклонникахъ“, Де-Сильвы въ „Уріель Акостѣ“ и друг.) были проведены имъ прекрасно. Самъ г. Шмитовъ въ роли Фердинанда былъ совершенно не на мѣстѣ; г-жа Миличъ, игравшая Луизу, обнаружила полное непониманіе характера этой дѣвушки: она читала всю роль весьма слабымъ и плачевнымъ голосомъ, отъ начала до конца пьесы все плакала и производила на публику непріятное впечатлѣніе. Такимъ образомъ, въ серьезныхъ пьесахъ и драмахъ наши артисты оказались слабыми и потому мы посовѣтовали-бы Товариществу не ставить такихъ драматическихъ произведеній, для которыхъ нужна не одна опытность, а и кое что поважнѣе.

На страницахъ „Артиста“ я уже сообщалъ о существованіи въ нашемъ городѣ „Общества любителей музыкальнаго искусства“. Въ прошедшій сезонъ гг. любители дали всего только четыре мусыкальныхъ вечера; членовъ было всего только 30 человѣкъ. Теперь это Общество повидимому клонится къ распаденію—по крайней мѣрѣ, гг. заправилы его перестали устраивать обычныя репетиціи любительскаго оркестра.

—

Новочеркасскъ *(отъ нашего корреспондента)*. Спектакли въ нашемъ городскомъ театрѣ продолжаютъ съ самаго дня открытія привлекать довольно много публики, особенно же въ воскресные, праздничные и бенефисные дни. Успѣхъ первыхъ двухъ мѣсяцевъ текущаго сезона, съ матеріальной стороны превзошелъ даже самыя смѣлыя ожиданія: члены Товарищества Н. Н. Синельникова за первый мѣсяцъ получили вмѣсто рубля—76 коп., а за второй — 91 коп., тогда какъ въ прошломъ году, закончившемся со столь блистательнымъ матеріальнымъ успѣхомъ (1 руб. 3 коп. вмѣсто рубля, раскладывая на весь сезонъ), за первый мѣсяцъ „товарищи“ получили вмѣсто номинальнаго рубля лишь 40 коп., а за второй даже 30 коп. Нужно еще при этомъ знать, что Товарищество наше имѣетъ въ запасѣ 4-тысячную субсидію, которая, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, будетъ выдана дирекціей и раздѣлена между членами Товарищества, пропорціонально ихъ номинальному жалованью, при окончаніи зимняго сезона,—такъ что въ сущности и теперь члены Товарищества заработали болѣе, чѣмъ полнымъ рублемъ свое номинальное жалованье. Причина такого отраднаго и, кажется, исключительнаго среди другихъ провинціальныхъ городовъ явленія, главнымъ образомъ кроется въ значительномъ сокращеніи числа артистовъ, служащихъ на обезпеченномъ жалованьи, такъ какъ въ прошломъ году обезпеченное жалованье получали почти исключительно члены опереточной, нынѣ упраздненной, части нашей труппы; затѣмъ въ улучшеніи состава драматической труппы, приглашеніемъ такихъ артистокъ, какъ г-жи Волгина, Каратыгина, Виноградова и Нинина-Петина, и, наконецъ, въ несравненно болѣе тщательной постановкѣ всѣхъ вообще спектаклей, чѣмъ это было въ прошломъ году, когда режиссеру и дирекціи приходилось затрачивать слишкомъ много энергіи и расходовъ на постановку всевозможныхъ оперетокъ, при чемъ драматическіе спектакли естественно отходили на второй планъ. Словомъ, какъ бы то ни было, мы очень счастливы, констатируя фактъ процвѣтанія театра въ Новочеркасскѣ: публика, повидимому, вполнѣ довольна артистами, и артисты не могутъ быть недовольны публикой. Серія *первыхъ* бенефисовъ началась у насъ съ 15 октября, но до настоящаго времени прошло только 6 бенефисовъ: 1-й—Н. П. Рощина-Инсарова—„Горе отъ ума“, 2-й—С. П. Волгиной—„Марія Стюартъ“, 3-й—режиссера труппы Н. Н. Синельникова—„Забубенная головушка“ и „Каково вѣется, таково и мелется“, 4-й—А. Н. Медвѣдевой „Общество поощренія скуки“, 5-й—г. Малевскаго „Жертва за жертву“ и 6-й—М. И. Михайлова „Друзья-пріятели“. Бенефисъ г-жи Волгиной въ матеріальномъ отношеніи оказался чрезвычайно удачнымъ: театръ былъ почти полонъ. Всѣ остальные бенефисы въ художественномъ отношеніи прошли весьма удачно, чего, къ сожалѣнію, нельзя сказать объ исполненіи трагедіи Шиллера, главнымъ образомъ, благодаря незнанію ролей артистами. Въ воскресенье, 1-го ноября, впервые на нашей сценѣ поставлена была новая пьеса г. Зудермана „Гибель Содома“. Пьеса эта прошла у насъ съ положительно выдающимся успѣхомъ; въ особенности же былъ хорошъ въ роли Вилли Яникова

г. Рощинъ-Инсаровъ. Остальные исполнители главныхъ ролей: г-жи Волгина (Адда Барциновская), Синельникова (Клерхенъ), Медвѣдева (Китти), Каратыгина (Яникова-мать), гг. Степановъ (Яниковъ-отецъ), Малевскій (Крамеръ), Михайловъ (Барциновскій), Медвѣдевъ (Ниманъ) и др. отнеслись къ своему дѣлу весьма старательно и были каждый на своемъ мѣстѣ равно хороши, такъ что публика вынесла о спектаклѣ самое пріятное воспоминаніе, и спектакль этотъ съ такимъ же успѣхомъ былъ не въ примѣръ прочимъ повторенъ еще 14-го ноября. Репертуаръ состоялъ изъ пьесъ: „По духовному завѣщанію“, „Нищіе духомъ“, „Татьяна Рѣпина“, „Испорченная жизнь“, „Мужъ знаменитости“, „То было раннею весной“, „Послѣдняя воля“, „Горькая судьбина“, „Порывъ“, „Выгодное предпріятіе“, „Блуждающіе огни“, „Месть женщины“, „Лѣтнія грезы“, „Каширская старина“, „Столичный воздухъ“, „Ранняя осень“, „Симфонія“, „Дармоѣдка“, „На всѣ четыре стороны“, „Гроза“, „Счастливецъ“, „Горе отъ ума“, „Дмитрій Самозванецъ“, „Мессалина“, „Марія Стюартъ“, „Христоферъ Колумбъ“, „Красавецъ мужчина“, „Буря“, „Откуда сыръ боръ загорѣлся“, „Забубенная головушка“, „Каково вѣется, таково и мелется“, „Гибель Содома“ (2 раза), „Общество поощренія скуки“, „Жертва за жертву“, „Наши адвокаты“, „Въ забытой усадьбѣ“, „Не въ свои сани не садись“, „Такъ на свѣтѣ все превратно“, „Призракъ“, „Цѣпи“, „Друзья пріятели“, „Дѣти капитана Гранта“ (2 раза).

—

Рига (*отъ нашего корреспондента*). Съ 17-го октября по 15-го ноября труппою г. Фаддѣева даны слѣдующія пьесы: „Горе отъ ума“ (во 2-й разъ, утренній спектакль для учащихся по пониженнымъ цѣнамъ, 17-го октября), „Злоба дня“, „Мюзотта“, „Бѣшеныя деньги“, „Каширская старина“, „Испорченная жизнь“, „Американка“, „Свадьба Кречинскаго„, „Пуганая ворона“, „Медовый мѣсяцъ“, „Вторая молодость„, „Маскарадъ“, „Въ неравной борьбѣ“, „Борисъ Годуновъ“ (три сцены, въ утрен. спект. для учащ.), „Лѣсъ“.

Спектакли идутъ, привлекая достаточно публики, съ порядочнымъ ансамблемъ, при обстановкѣ почти безукоризненной. Въ „Каширской старинѣ“ и „Борисѣ Годуновѣ“ г. Фаддѣевъ щегольнулъ новыми, очень удачными декораціями. Въ противоположность прошлогоднему сезону, теперь женскій персоналъ на первомъ планѣ, или вѣрнѣе, двѣ драматическихъ артистки, г-жа Кускова (сильно драматическія роли и grandes dames) и г-жа Морева (драмат. ingenue).—Г-жа Кускова поражаетъ иногда, къ сожалѣнію, крайнею неровностью игры, часто блѣдной, дѣланной, гдѣ искреннее чувство замѣнено порою какимъ-то страннымъ крикливымъ пафосомъ. За то въ нѣкоторыхъ роляхъ минутами артистка точно перерождается, входитъ въ настроеніе роли и тогда передаетъ ее такъ сильно, ярко, художественно, что искупаетъ неудовлетвореніе, въ какомъ часто оставляетъ зрителя въ другихъ мѣстахъ роли. Лучшею ролью ея за послѣдній мѣсяцъ оказались Марьица въ „Каширской старинѣ“, гдѣ артистка съ потрясающей силой провела весь четвертый актъ—сцены издѣвательства надъ Василіемъ. Играя по вдохновенію, артистка пока не умѣетъ держаться середины между простой читкой роли или декламаціей—и настоящимъ переживаніемъ страстей и порывовъ изображаемаго лица. При этомъ случается иногда, что ужь не артистка владѣетъ настроеніемъ, а настроеніе артисткой; вслѣдствіе этого вмѣстѣ съ жестами естественными, соотвѣтственными настроенію, появляются жесты безпорядочные, какая-то суетливость. Само собою разумѣется, что это ослабляетъ сценическій эффектъ, который былъ бы столь же сильнымъ, если-бъ артистка въ сильные моменты игры затрачивала меньше нервной энергіи. Будемъ надѣяться, что сценическая опытность дастъ г-жѣ Кусковой умѣнье лучше распоряжаться своими недюжинными силами, экономизировать ихъ, научитъ ее лучше распоряжаться прекраснымъ голосомъ, который теперь иногда измѣняетъ ей послѣ нѣсколькихъ сильныхъ порывовъ, слѣдовавшихъ одинъ за другимъ. Тогда изъ нея можетъ выработаться крупная артистка; лучшіе моменты ея игры даютъ намъ, кажется, право ожидать этого. Если г-жа Кускова, какъ артистка, вся еще въ будущемъ, то г-жа Морева въ полномъ разцвѣтѣ не яркаго и не крупнаго, но очень симпатичнаго дарованія: умѣнье владѣть голосомъ (очень не большимъ), хорошо разработанная мимика, полная достоинства и естественности манера держаться на сценѣ, очень ровная, обдуманно-естественная игра—все это незамѣтно всецѣло захватываетъ зрителя въ такихъ роляхъ, исполняемыхъ г-жей Моревой, какъ Елена Григорьевна въ „Злобѣ дня“, герцогиня въ „Американкѣ“, особенно Аксюша въ „Лѣсѣ„ и др. Благополучно артистка справляется и съ такими „хищными“ характерами, какъ Лидія въ „Бѣшеныхъ деньгахъ“; но роли этого рода повидимому менѣе подходятъ къ темпераменту молодой артистки, владѣющей уже порядочною сценическою опытностью. Переходя къ мужскому персоналу, скажемъ нѣсколько словъ о г. Хворостовѣ (резонеръ и нѣкоторыя характерныя роли), играющемъ въ Ригѣ уже второй сезонъ. Онъ имѣлъ вполнѣ заслуженный успѣхъ въ свой бенефисъ за исполненіе роли „Медвѣдя“ (Чехова). Артистъ видимо ведетъ упорную борьбу съ собственною жестикуляціею и съ своимъ непокорнымъ голосомъ, которымъ онъ начинаетъ владѣть лучше и лучше; благодаря этому, съ удовольствіемъ можно было смотрѣть исполненіе имъ роли Василькова въ „Бѣшеныхъ деньгахъ“. Выдѣляется изъ мужскаго персонала мастерскимъ художественнымъ гримомъ г. Полтавцевъ, бывшій артистъ Императорскихъ театровъ, на роли характерныя. Очень хорошъ онъ въ роляхъ, не требующихъ сильныхъ порывовъ, рѣзкихъ переходовъ въ настроеніи,—увальней-помѣщиковъ, добродушныхъ старыхъ холостяковъ и т. п. Въ заключеніе считаемъ нужнымъ упомянуть, что мѣстный „Рижскій Вѣстникъ“, въ прошломъ сезонѣ тщательно слѣдившій за театромъ, послѣ нѣсколькихъ рецензій прекратилъ нынѣ печатаніе отчетовъ о рускомъ театрѣ, продолжая отчеты о нѣмецкомъ театрѣ и музыкѣ. Такъ какъ г. Фаддѣевъ (кстати сказать, играющій едва ли не больше всѣхъ артистовъ и вынужденный иногда замѣнять даже перваго любовника) достаточно зарекомендовалъ себя, то можно надѣяться, что молчаніе „Рижскаго Вѣстника“, чѣмъ бы оно ни было вызвано, не отзовется на посѣщеніи публикою театра.

—

Холера сильно повредила нашему концертному сезону; въ октябрѣ и ноябрѣ обыкновенно сюда наѣзжаютъ заграничные концертанты, теперь-же намъ приходится довольствоваться лишь мѣстными исполнителями. Съ 15-го октября по 15-е ноября пріѣзжихъ артистовъ здѣсь не было. Въ театрѣ повторялись оперы обычнаго репертуара. 14-го октября шли „Виндзорскія кумушки“ Николаи (род. 1810, ум. 1849)—комическая опера, написанная удивительно яснымъ, спокойнымъ и красивымъ стилемъ. Отсутствуетъ тотъ элементъ пикантности, который чувствуется въ капризныхъ ритмахъ Моцартовскаго „Похищенія изъ Сераля“ или въ кокетли-